PERSIO

# Sátiras

Edición bilingüe de Rosario Cortés



CATEDRA

LETRAS UNIVERSALES

Alumno del estoico Cornuto, enemigo de Nerón y su círculo, que cultivaba una literatura de entretenimiento, superficial y escapista de influencia alejandrina, Aulo Persio Flaco rechaza la vacuidad del discurso y se preocupa por cargar de significado cada expresión. Buen conocedor de los poetas satíricos anteriores, Lucilio y Horacio, encontró en ellos un tipo de poesía que pudiera servir de vehículo a la doctrina moral estoica, para denunciar desde ella el error y la degeneración.



La sátira de Persio se sitúa entre la generalidad y el realismo. Generalidad, por lo que respecta a la dimensión universal de los principios estoicos; realismo, porque supo adaptarse a las circunstancias y al público romanos.




LETRAS UNIVERSALES

PERSIO

# Sátiras

Edición bilingüe de Rosario Cortés

Traducción de Rosario Cortés

CATEDRA
LETRAS UNIVERSALES

LETRAS UNIVERSALES

Diseño de cubierta: Diego Lara
Ilustración de cubierta: Dionisio Simón


Josefa Valcárcel, 27. 28027-Madrid
Depósito legal: M. 36.349-1988
ISBN: 84-376-0789-2
*Printed in Spain*
Impreso en Lavel
Los Llanos, nave 6. Humanes (Madrid)

# INTRODUCCIÓN

## El poeta y su tiempo

De pocos poetas latinos conservamos una biografía antigua como la *Vita A. Persi Flacci,* atribuida por los códices a Valerio Probo, crítico y editor de la época de Nerón, que pudo conocer al poeta y reunir datos sobre él, pues los detalles que aporta la *Vita* no pueden ser deducidos de las sátiras. De modo que parece bastante razonable aceptar la paternidad probiana; ésta tiene a su favor, frente a otras conjeturas[1], el testimonio de los manuscritos. Además, si exceptuamos algunas incoherencias debidas a interpolaciones posteriores, la *Vita* es bastante fiable —hay que pensar que iba incorporada a una edición comentada de las sátiras—, no sólo por el modo en que se refiere a estas —*hunc ipsum librum*—, sino también porque no incluye juicios sobre pasajes concretos de la obra, juicios que aparecerían en el cuerpo del comentario[2].

Puede servirnos, por tanto, de punto de partida para reconstruir, en la medida de lo posible, el tipo de educación que recibió y los círculos literarios, filosóficos y políticos con los que estuvo vinculado en un tiempo especialmente difícil de la

[1] E. Paratore, «La Vita di Persio», *Biografia e poetica di Persio,* Florencia, 1968, págs. 1-55, en polémica con A. Rostagni atribuye la *Vita* a Suetonio. Defienden la paternidad probiana F. Ballotto, *Cronologia e evoluzione spirituale nelle Satire di Persio;* Mesina, 1964, págs. 9-20, J. M. K. Martin, «Persius: Poet of the Stoics», *G & R,* 8 (1939), 172-182; D. Bo, *A. Persi Flacci Saturae. Le Satire di Persio,* introducción, texto crítico, trad. y notas de..., Turín, 1985, págs. 5-7 y W. Barr, *The Satires of Persius,* texto latino con trad. en verso por G. Lee, introducción y comentario de W. Barr, Liverpool, 1987, pág. 2. Escéptica se muestra C. S. Dessen, *Iunctura Callidus Acri,* Chicago-Londres, 1968, págs. 4-5.

[2] Cfr. D. Bo, *op. cit.,* pág. 5.

historia de Roma: el régimen neroniano, después de una primera etapa liberal, a la que no fue ajena la influencia de Séneca, evolucionó rápidamente hacia la tiranía.

La *Vita* nos informa de que Persio nació en diciembre del año 34 y murió cuando era aún muy joven, en noviembre del 62. Nació en Volterra, en el seno de una familia acomodada, del orden ecuestre, unida por lazos familiares a la clase senatorial. El biógrafo nos habla concretamente de parentesco con Arria la Menor, hija del volterrano Cecina Peto y de Arria la Mayor, famosa porque compartió heroicamente la muerte con su marido, condenado en el año 42 por haber participado en una conspiración contra el emperador Claudio (cfr. Plinio, *Ep.*, III 16, 8 y ss.). A su vez Arria la Menor se casó con Trásea Peto, senador y miembro distinguido de la oposición estoica a Nerón.

Estos lazos familiares y su origen etrusco nos indican que Persio creció en un ambiente conservador, fiel al antiguo orden republicano[3]. Más tarde en Roma también frecuentaría la amistad de hombres que adoptaban una resistencia al menos ideológica a la tiranía.

Fue a la capital a los doce años para completar sus estudios. Asistió a las escuelas más prestigiosas de su tiempo, a las de Remio Palemón y Verginio Flavo, maestros de Gramática y Retórica, respectivamente.

Remio Palemón introdujo novedades en la enseñanza de la Gramática: elaboró un *ars grammatica* adaptada al estado real de la lengua y la literatura latinas y desterró de la escuela a los autores arcaicos; basaba su enseñanza en los clásicos, especialmente en Virgilio y Horacio[4]. Así pues, desde pronto aprendió el joven Persio a apreciar las excelencias de la poesía clásica, que más tarde preferiría como modelo frente a las tendencias arcaizantes y neocalimaqueas de moda en su tiempo.

Al rétor Verginio Flavo se refiere en numerosas ocasiones y muy elogiosamente Quintiliano. Es difícil sacar conclusiones

[3] Cfr. A. M. Guillemin, «Le satirique Perse», *LEC,* 7 (1938), 161-167 y A. La Penna, «Persio e le vie nuove della satira latina», ensayo introductorio a *Persio, Satire,* trad. y notas de E. Barelli, prefacio al texto de F. Bellandi, Milán, 1959, pág. 5.

[4] Cfr. U. Scholz, *«Persius», Die römische Satire,* ed. por J. Adamietz, Darmstadt, 1986, 179-230, págs. 181-182.

firmes sobre las ideas que acerca de la oratoria exponía en su *ars* escolar, aunque parece distanciarse de las exageraciones de los declamadores modernos (cfr. Quint., XI 3, 126), lo que pudo despertar también en Persio un fuerte espíritu crítico contra ellos (cfr. *Sat.*, I, 85-91). Por Tácito sabemos que su celebridad despertó los celos del emperador y le valió el destierro (cfr. *Ann.*, XV 71, 4).

A estos buenos fundamentos educativos vino a sumarse a los dieciséis años el estudio de la Filosofía junto al estoico Cornuto, que sería a partir de entonces su amigo inseparable[5]. Es probable por su nombre, Anneo, que Cornuto estuviera relacionado con la familia de Séneca de la que habría sido primero esclavo y después liberto. Por él conoció Persio a Lucano, que, según la *Vita,* asistía también a las lecciones de Filosofía de Cornuto[6]. El biógrafo nos dice que Lucano sintió una gran admiración por los versos de Persio, pero guarda silencio sobre la actitud de éste hacia aquél. Posiblemente sus sentimientos no fueron recíprocos: Lucano pertenecía entonces[7] al grupo de poetas que se reunía en torno a Nerón, cuyas preocupaciones estéticas y morales estaban lejos de las que sentía nuestro poeta. En este círculo se cultivaba una literatura de entretenimiento, superficial y escapista, que tanto en la técnica como en los rebuscados temas mitológicos denunciaba la influencia alejandrina[8].

A través de Cornuto conocería también a Séneca, por quien no es extraño que no se sintiera atraído. El biógrafo dice que lo

---

[5] La enseñanza en la Antigüedad conllevaba con frecuencia la vida en común de maestros y discípulos. Esto nos sugiere la lectura de la *Sátira* V (cfr. A.-M. Guillemin, art. cit., pág. 163).

[6] Dada la diferencia de edad —Persio nació en el 34 y Lucano en el 39—, es difícil que coincidieran en la misma clase, pero probablemente Lucano frecuentaría la casa del liberto y allí conoció a Persio (cfr. E. Paratore, «Persio e Lucano», *op. cit.,* págs. 56-103).

[7] Más tarde, probablemente en el 62, se produciría la ruptura entre Lucano y Nerón; bien porque el emperador envidiaba la habilidad artística de Lucano o porque no le gustó el aliento republicano de su épica, aliento que provenía de su contacto con el círculo de Cornuto.

[8] Cfr. G. Williams, *Change and Decline. Roman Literature in the early Empire,* Londres, 1978, pág. 280. Un estudio detenido de los círculos poéticos en la edad neroniana tenemos en J. P. Sullivan, *Literature and Politics in the Age of Nero,* Cornell University Press, 1985, págs. 20-73.

conoció «tarde», probablemente cuando ya Séneca era ministro de Nerón y representante de un estoicismo ecléctico comprometido con el poder. Persio se inclinó por una rama del estoicismo más pura e intransigente, la que le inculcaría Cornuto y vio encarnada en Trásea Peto.

Este manifestó siempre en el senado su independencia de espíritu (cfr. Tac., *Ann.*, XIII 49 y XIV 48-49) y no renunció nunca a una actitud que podemos calificar de resistencia pasiva, pues no es probable que participara en la conspiración de Pisón ni tuviera un programa político claro. Su oposición se debía, sobre todo, a motivos morales; por otra parte, la tendencia estoica a la autarquía personal le inclinaba más, sin duda, a la liberación individual que a la colectiva[9].

Pues bien, con Trásea la relación de Persio fue según la *Vita* estrecha y duradera. A ello contribuiría tanto el parentesco como las afinidades ideológicas. No debemos pasar por alto que probablemente los diez años de estrecha relación a que se refiere la *Vita* tendrían su inicio cuando Persio tenía dieciocho años y había alcanzado una cierta formación estoica junto a Cornuto.

De todas formas conviene recordar que con su maestro debió de aprender no sólo Filosofía. El biógrafo nos dice que Cornuto escribió tragedia, y, aunque esta información está en un pasaje sospechoso, posiblemente manipulado[10], el conocimiento que tenemos sobre las actividades de Cornuto nos invita a no rechazar esta posibilidad. Sabemos que escribió obras sobre cuestiones de Gramática y Retórica y un comentario de la *Eneida*. Era un estoico preocupado por el lenguaje y es de suponer que aplicaría la doctrina estoica a sus estudios en este campo. Se preocuparía, sobre todo, por el uso preciso de la lengua y las figuras retóricas de acuerdo con la teoría estoica de la correspondencia entre designaciones y cosas[11]. Su influencia

[9] E. Cizek, *L'époque de Néron et ses controverses idéologiques,* Leiden, 1972, págs. 179-185, examina detenidamente el comportamiento de Trásea y apunta como factor determinante de que no tuviera un programa político alternativo su amistad con el cínico Demetrio, pues los cínicos profesaban un individualismo anárquico.

[10] Cfr. E. Marmorale, *Persio,* Florencia, 1956, pág. 137, y E. Paratore, *op. cit.*, págs. 45-46 y 79 ss.

[11] Cfr. U. Scholz, art. cit., págs. 182-183.

sobre las ideas literarias de Persio tuvo que ser decisiva: veremos cómo nuestro poeta rechaza la vacuidad en todo tipo de discursos y cómo se preocupa por cargar de significado cada expresión.

Además de sus relaciones fundamentales y decisivas con Cornuto y con Trásea, el biógrafo nos habla de su amistad con el poeta Cesio Baso, que también pudo influir en la dedicación de Persio a las letras. Esta amistad duró desde la adolescencia hasta su muerte, ya que, después de ésta, Cesio se ocupó de la publicación de las *Sátiras*.

De los demás amigos citados por el biógrafo sólo tenemos noticias del historiador Servilio Noniano: Tácito lo elogia por su elocuencia (cfr. *Dial.*, XXIII, 2) y sus buenas costumbres (cfr. *Ann.*, XIV 19). No sabemos si estaba en relación con los estoicos y compartía su oposición al emperador, pero de lo que dice Tácito puede deducirse que su influencia sobre el joven Persio no entraba en contradicción con la de aquéllos [12].

Por tanto, podemos concluir que Persio vivió desde su infancia en un ambiente serio y de gran rectitud moral. Su pertenencia a una familia acomodada y relacionada con la oposición senatorial a los césares fortalecería su espíritu de independencia, lo que determinó que después en Roma se mantuviera al margen de los círculos cortesanos. En cambio se relacionó con los de la oposición, con Trásea Peto, por el que seguramente entraría en contacto con otros hombres de relieve que frecuentaban su casa, tales como Helvidio Prisco, Aruleno Rústico, Barea Sorano, etc. Todos ellos caerían víctimas de la tiranía. Persio no vivió para ver a su maestro condenado al exilio en el 65 (cfr. Dión, LXII 29, 2) y a Trásea condenado a muerte en el 66 (cfr. Tác., *Ann.*, XVI 34-35). Quizás de haber vivido su suerte no habría sido muy diferente, pues en el 65, después de la Conjuración de Pisón, Nerón desencadenó una persecución indiscriminada que afectó a la mayoría de los miembros de la oposición senatorial, implicados o no en el complot. No pretendemos insinuar con esto que Persio puso su

[12] Aunque no fue víctima del poder tiránico de los emperadores, no por ello sería ciego a la realidad, pues es bastante probable que Tácito le haya seguido como fuente para su negativo retrato de Tiberio en *Annales* (cfr. R. Syme, *Tacitus*, Oxford, 1958, págs. 274-277 y 338).

sátira al servicio de la oposición activa al emperador. De hecho, si exceptuamos la sátira primera en la que critica duramente los gustos y géneros literarios cultivados en los círculos neronianos, las demás no pueden ser interpretadas como ataques al régimen[13]. Pero su actitud crítica ante el filohelenismo del emperador y su relación con los acusados habrían sido argumentos suficientes en unos tiempos en que la sospecha era un argumento más poderoso para la condena que la investigación de la culpabilidad.

La noticia que nos da la *Vita* sobre sus obras de infancia viene a fortalecer la impresión de que las actitudes del Persio adulto habían empezado a formarse muy pronto. De dos de ellas podemos suponer que exaltaban viejos valores romanos. Aunque la corrupción del texto nos impide decidir con exactitud el tema de la *praetexta*[14], el género mismo es indicativo. Siempre se ensalzaban en él las primitivas virtudes nacionales: disciplina, austeridad y rectitud moral. Bien se tratara del heroísmo de los habitantes de una ciudad o del de una mujer, el propósito sería el de proponerlos como modelo de conducta. El mismo aliento animaría los versos dedicados a Arria la Mayor, probablemente laudatorios. Pero estas obras no pasaron el riguroso examen estético de Cornuto, que aconsejó a su madre que las destruyera. Junto con ellas hizo desaparecer también «el

---

[13] Cfr. N. Rudd, *Themes in Roman Satire,* Londres, 1986, págs. 62-69. Nos parece muy equilibrada la visión que da este autor de la relación del satírico con la sociedad de su tiempo. Su estoicismo rígido y su rechazo moral de la sociedad no significan que viviera al margen o de espaldas a ella, como algunos estudiosos sostienen (cfr. W. S. Anderson, «Persius and the Rejection of Society», *Essays on Roman Satire,* Princeton, 1982, págs. 169-193, publicado por primera vez en 1966, y S. Grimes, «Structure in the Satires of Persius», *Neronians and Flavians,* ed. de D. R. Dudley, Londres, 1972, págs. 133-54, 113-116). Sostienen también la implicación del satírico en la realidad social de su tiempo: I. K. Horváth, «Perse et Néron», *StudClass,* 3 (1961), 337-343, y J. Ter Vrugt-Lentz, «Satire und Gessellschaft bei Horaz und Persius», *Gymnasium,* 77 (1970), 480-484.

[14] E. Marmorale, *op. cit.,* págs. 161-162 propone leer *Vescia,* el nombre de una heroína nacional romana en un episodio de la segunda guerra púnica. En cambio, S. Mariotti, «Congetture alla *Vita Persi*», *Riv. di Fil. e Istr. Class.,* 93 (1965), 185-187, cree que *Vescio* proviene de la corrupción de *Veios;* la *praetexta* trataría de la toma de esta ciudad. Lo mismo sostiene L. Alfonsi, «Una praetexta "*Veii*"?», *Riv. di Fil. e Istr. Class.,* 95 (1967), 165-168: Persio se basaría en una *praetexta* más antigua sobre este tema.

libro de viaje» sobre el que sólo pueden hacerse conjeturas. Probablemente no era un relato de viaje al modo de los de Lucilio, III y Horacio, *Sátira,* I 5, ni contaba en él su viaje con Trásea, puesto que lo escribió en la infancia, y tanto el viaje como la dedicación del poeta a la sátira tuvieron lugar más tarde[15]. En cualquier caso también el *Hodoeporicon* sería un producto inmaduro, indigno del poeta.

La sátira fue el único género que Persio cultivó después de estos tempranos contactos con la poesía. Se decidió por él, según la *Vita,* después de leer el libro X de Lucilio. Fuera o no tan puntual y definida su motivación[16], lo cierto es que Persio conoce bien a los poetas satíricos anteriores, Lucilio y Horacio. En ellos encontró lo que necesitaba: un tipo de poesía que pudiera servir de vehículo a la doctrina moral estoica y que sirviera para denunciar desde ella el error y la degeneración. Pues Persio no se interesó por la teoría científica de la secta, que le habría obligado quizás a buscar inspiración en Lucrecio; se preocupó únicamente por los aspectos morales del estoicismo que, por otra parte, eran los que primaban ya en esta época en dicho sistema filosófico[17].

Su temprana muerte interrumpió su tarea. El biógrafo nos dice que dejó el libro sin terminar y que Cornuto quitó algunos versos del final para que pareciera acabado. Es difícil decir de dónde. Puesto que la *Sátira* VI parece completa y, como veremos, casi nadie discute ya hoy la unidad de los *Coliambos,* tendríamos que suponer que suprimió los versos de una sátira inacabada.

El libro, tal como nos ha llegado, tuvo en la Antigüedad un éxito inmediato, del que dan testimonio, además del biógrafo,

---

[15] U. Scholz, art. cit., pág. 186, cree que narraba el viaje con Trásea. E. Marmorale, en cambio, dice que el viaje se realizaría cuando ya Persio estaba en Roma, de modo que no pudo escribir sobre él en su infancia (cfr. *op. cit.,* página 162).

[16] Este pasaje de la *Vita* parece una interpolación (cfr. F. Ballotto, *op. cit.,* págs. 19-20, y W. S. Anderson, «Introduction», *The Satires of Persius,* trad. de W. S. Mervin, Port Washington, Nueva York-Londres, 1961, págs. 16 y 19. Para una opinión distinta, ver E. Paratore, *Biografia e...,* pág. 38).

[17] Cfr. J. M. K. Martin, art. cit., págs. 176-177. Sobre cómo favoreció la edad la eclosión de ideas filosóficas y morales, cfr. W. Duff, *Roman Satire. Its Outlook in social Life,* Cambridge, 1937, págs. 116-119.

Quintiliano (X 1, 94), Marcial (IV 29, 7). Sin duda la razón de tal éxito hay que buscarla en la autenticidad de sus convicciones y en la creación de un estilo absolutamente personal, factores que hacen de la obra de Persio un producto único en el panorama literario de su tiempo. Veremos esto con más detenimiento, pero antes queremos referirnos brevemente al género, a la sátira romana en verso.

## El género

*Satura* para los romanos era un *carmen maledicum*, un tipo de poesía «maledicente», crítica, que tenía pretensiones morales y limaba sus ataques con humor [18]. Esta definición a la que habría que añadir que tenía un metro fijo, el hexámetro, no se ajusta a todos los productos que en la Historia Literaria Romana recibieron este nombre.

*Satura,* «mezcla», se aplicó a un estadio en el primitivo desarrollo del teatro romano y a la colección de poemas de Ennio (239-169 a.C.), en la que convivían temas y ritmos diversos [19]; pero con Lucilio (180-102 a.C.) se convirtió en un género dotado de forma fija, el hexámetro dactílico. Este autor, que es considerado por Horacio y los demás satíricos romanos el *inventor* del género, profundizó en el desarrollo de algunos elementos que estaban ya en Ennio como la auto-expresión personal y la censura moral y social. Aunque el género mantendrá siempre la impronta de su origen mixto y permanecerá abierto a temas y tonos variados, con Lucilio adquirió sus componentes esenciales: la crítica de la realidad hecha desde el punto de vista personal del satírico que se erige en norma moral; y el humor, que le permite hacer reír a su audiencia y

[18] Sobre el nombre y la definición del género, cfr. U. Knoche, *La sátira romana,* Brescia, 1969 (trad. de la 2.ª ed. alemana, Göttingen, 1959), págs. 13-23; C. A. Van Rooy, *Studies in classical Satire and related Literary Theory,* Leiden, 1966, págs. 1-19, 50-80 y 117-123; M. Coffey, *Roman Satire,* Londres, 1976, págs. 3-23.

[19] Sobre Ennio pueden consultarse con provecho las obras citadas en la nota anterior y, además, E. S. Ramage, D. L. Sigsbee y S. C. Fredericks, *Roman Satirist and their Satire. The fine Art of Criticism in ancient Rome,* New Jersey, 1974, 8-27.

persuadirla de que su perspectiva moral es la correcta. De esta forma, la *satura* primitiva se convirtió en «sátira», pues estos elementos siguen definiendo hoy para nosotros toda obra literaria en la que predomina el espíritu satírico. Llamaremos, por ello, «sátira» al género creado por Lucilio.

Nació este autor en el seno de una familia acomodada. Su independencia económica y su amistad personal con los Escipiones, héroes en su tiempo de la Historia nacional romana, así como la libertad de expresión garantizada por el régimen republicano, le permitieron llevar la censura satírica hasta el ataque personal duro propio de la invectiva. Para Varrón, el gran erudito romano del siglo I a.C., en la obra de Lucilio se daban cita sátira y yambo —la forma poética de la invectiva—; por eso incluyó su nombre entre los representantes romanos de uno y otro género. Otros admiraron en Lucilio, sobre todo, su *libertas*, la falta de contención con que atacaba a sus víctimas y contribuyeron a que, pasando por alto la rica variedad de su obra, se le considerara un crítico furibundo. Algunos libelistas de los últimos tiempos de la República le reclamaron como modelo. La crítica sutil e irónica y los comentarios humorísticos sobre sus propios asuntos privados, que también estaban presentes en su obra, se olvidaron con frecuencia y la imagen de Lucilio fue así empobrecida y tergiversada[20].

A ello contribuyó Horacio (65-8 a.C.). Escribió en la época clásica y se preocupó por distinguir rigurosamente los géneros. La *libertas* de los ataques lucilianos y la *acerbitas*, que conllevaba, eran para Horacio propias del yambo, género literario anteriormente cultivado por los griegos; pertenecían a una tradición a la que él mismo hizo su propia aportación escribiendo los *Epodos*. Para que la sátira no perdiera su identidad había que eliminar la tendencia de Lucilio, y sobre todo de sus seguidores, a confundirla con la invectiva. Por eso destacó en su crítica de Lucilio lo que no había que imitar de él y abrió así el camino para los

[20] Además de las obras citadas en las notas anteriores, sobre la evolución paralela de la historia y la teoría de la sátira y la invectiva en Roma, cfr. R. Cortés, «Historia y Teoría de la sátira y la invectiva en la Literatura Latina», *Teoría de la Sátira. Análisis de «Apocolocyntosis» de Séneca*, Cáceres, 1986, págs. 17-30.

retratos de Lucilio como un fustigador furioso de sus contemporáneos, que hacen Persio y Juvenal.

El ataque satírico está determinado para Horacio por su propósito moral y, aunque en su crítica pueda partir de hechos y personas concretas, su intención no es herir a éstas sino utilizarlas como ejemplos para la corrección del vicio en general. De ahí que evite también la agresiva exposición de la víctima al ridículo y utilice la ironía y otras formas sutiles de humor. Horacio definió con exactitud los límites del género sátira. La *libertas* se veía reducida por la exigencia de la verdad: la crítica tenía que estar basada en razones objetivas, debía hacerse sin ira, con sereno distanciamiento; y, de los tipos de *ridiculum* codificados por la retórica, Horacio eligió como método apropiado para la sátira el *ridiculum liberale.*

*Ridiculum* es un término más amplio que nuestro «ridículo», porque incluye tanto la burla, la ironía y la exposición al ridículo como la risa; es decir, el efecto de aquellos métodos sobre el auditorio. Quizás el término castellano que mejor lo traduzca sea «humor», entendido éste en sentido amplio como «todas las formas de hacer reír». La antigua *doctrina ridiculi* distinguió entre dos tipos de *ridiculum:* el *liberale,* que es ingenioso, indirecto, no abusivo y que tiene en cuenta si es o no oportuno; y el *illiberale,* que es agresivo, inoportuno, y que puede deslizarse hacia las bufonadas de la farsa o a la obscenidad del mimo.

Por razones literarias Horacio optó por el primero para la sátira; un género de inspiración realista, pero dignificado por su finalidad moral, no podía descender a los métodos de los géneros cómicos populares. Tampoco podía inclinarse hacia la agresividad del *ridiculum illiberale,* porque el ataque encendido, además de ser el apropiado para el yambo, arrastraba una elevación estilística impropia del estilo llano del *sermo,* que había sido característico del género desde Lucilio, y que situaba a la sátira en un nivel intermedio en la jerarquía de los géneros literarios.

Así pues, Horacio estableció límites a la *libertas* y contención al método *ridiculum* para que la finalidad del género, la censura moral, se realizara en un tono relajado que permitiera mantener el estilo llano propio del género, pues la sátira servía de

vehículo a la expresión del satírico de sus preocupaciones morales en su círculo de amigos y tenía que mantener el tono relajado de una conversación, *sermo,* entre ellos.

Por otra parte, el cambio de circunstancias políticas, el paso de la República al Principado, también contribuyó a que Horacio evitara los ataques políticos y le diera una inclinación más general y moralizadora a la sátira. De esta forma dejó el género en un punto en el que muy bien podía ser utilizado por un joven estoico, preocupado por dar expresión a sus preocupaciones éticas. Como, además, el género dentro de sus líneas generales de censura hecha con humor mantenía una gran apertura, podía ser adaptado por cada nuevo satírico a sus propias convicciones. Vamos a ver cómo lo utilizó Persio y para ello empezaremos por examinar su poética.

## El programa poético de Persio

Todos los satíricos romanos desde Lucilio reflexionaron sobre el género *satura* en poemas que, por la naturaleza de su contenido, se conocen comúnmente como «sátiras programáticas». No se trata de rigurosas exposiciones normativas sobre la esencia y límites del género, sino más bien de declaraciones sobre el mismo que el satírico hace al hilo de su propia defensa o en un contexto de crítica literaria.

En el caso de Persio leemos afirmaciones programáticas en los *Coliambos,* en la *Sátira* I y en los primeros versos de la *Sátira* V.

### *Coliambos*

Los *Coliambos* son una pequeña pieza constituida por catorce versos escritos en este metro —coliambo o yambo escazonte—, que la mayoría de los editores y estudiosos consideran un prólogo a las sátiras, porque en buena parte de los manuscritos las preceden[21] y porque resumen la poética del autor.

[21] De todas formas, el hecho de que en otros códices aparezcan después de la VI, ha llevado a otros filólogos a considerarlos un epílogo (cfr. H. Scivoletto, *Saturae,* Florencia, 1961, pág. 163, y G. Vollaro, *A. P. F. Le Satire,* Turín, 1971,

Causa perplejidad que en una colección de sátiras aparezca una pieza escrita en metro yámbico, pues una vez que Lucilio, tras experimentar con diversos ritmos, se decidió por el hexámetro dactílico, este se convirtió en canónico y así lo encontramos en Horacio. Pero, por otra parte, no es extraño que Persio utilizara el coliambo para exponer su posición ante la poesía porque este metro había servido de vehículo a la polémica literaria y probablemente le sirvió para este mismo propósito a Lucilio: al principio del *Satiricón* Agamenón introduce, como un *schedium* de inspiración luciliana, ocho coliambos en los que se critica el carácter mercenario de la literatura. La idea es sorprendentemente similar a la desarrollada en los *Coliambos* de Persio. Es posible que este estuviera rindiendo aquí homenaje al *inventor;* también la *Sátira* I empieza con una cita de Lucilio[22]. Al mismo tiempo evocaba la polimetría que tuvo en sus inicios la sátira de este autor.

En *Coliambos,* Persio define su propia posición ante la poesía y los poetas sin referirse en ningún momento explícitamente al género sátira: habla de su obra con un genérico *carmen.* Esto ha llevado a algunos filólogos a pensar que no pertenecerían a la colección de sátiras que conservamos, ni habrían sido pensados como introducción a ella[23]; pero, como veremos, de la lectura de la *Sátira* I y de la V, 1-29 se deduce que para Persio el único *carmen* auténtico, la única forma legítima de poesía en su tiempo

pág. 60). E. Pasoli, que defendió en «Note sui componimenti d'argomento letterario di Persio», *Paideia,* 23 (1968, 281-319), esta posición, en «Attualità di Persio», *ANRW,* II, 32.3, Berlín-Nueva York, 1985, 1813-1843, adopta una posición intermedia (cfr. págs. 1815-1816).

22 G. C. Fiske, «*Lucilius and Persius*», *TAPhA,* 40 (1909), págs. 121-150, estudia la influencia de Lucilio en Persio y recoge los *Coliambos* entre los pasajes imitados. Cfr. asimismo M. Puelma-Piwonka, *Lucilius und Kallimachos,* Frankfurt, 1949, págs. 359-360, y J. W. Duff, *op. cit.,* pág. 115.

23 Cfr. U. Scholz, art. cit., págs. 190-191, cree que son dos fragmentos exordiales valiosos para entender la posición del poeta ante la poesía y ante la literatura de su tiempo, pero en ningún caso un programa para la sátira, porque *carmen* sería un título demasiado pretencioso para este género literario. Sin embargo, así llamaba Horacio a las composiciones de Lucilio (cfr. *Sat.,* II, 1, 62-63). E. Marmorale, *op. cit.,* pág. 344, sostenía la hipótesis de que los *Coliambos* habrían sido fragmentos de un poema introductorio a un segundo libro de sátiras escrito en escazontes en un intento de Persio de volver a la primitiva polimetría del género.

era la sátira. Sobre esto actualmente el acuerdo entre los filólogos es prácticamente unánime.

Lo mismo podemos decir de la unidad de los *Coliambos*[24], que en una primera lectura no es perceptible, pero que después se manifiesta con claridad. En efecto, estos versos parecen divididos en dos mitades de igual longitud, independientes entre sí. En 1-7, Persio se distancia y rechaza las fuentes de inspiración tradicionales, sin dejar por ello de considerarse él mismo un poeta que lleva su *carmen* al ritual de los *vates;* en 8-14 equipara a los poetastros de su tiempo con cuervos y urracas: como a estos animales, a aquéllos también los inspira el estómago, aunque, ante la «esperanza de dinero», se podría creer que destilan en su canto el néctar de Pegaso. La crítica literaria va dirigida en la primera parte contra el «topos» tradicional de las divinas iniciaciones poéticas y en la segunda contra los poetas contemporáneos. Hay una diferencia clara, pero las relaciones aparecen también con evidencia al analizar el poema.

Ambas partes tienen en común el tema de la poesía y más concretamente el de la inspiración poética; cuando ya Persio parecía haber dejado de referirse a esta (v. 8 y ss.), en el último verso aparece *Pegaseium nectar* que recoge *fonte labra prolui caballino* del verso 1. Ahora el lector se ve obligado a releer y deshacer las perplejidades de su primer contacto con el texto. En la primera lectura el poeta le llevaba inesperadamente y, sin establecer ningún tipo de nexo lógico, de la referencia a su propia aportación a la poesía al comentario sobre los papagayos y urracas (vv. 8-11), tema que aparentemente nada tiene que ver con la poesía, pero cuyo valor metafórico queda desvelado en el verso 13 al descubrinos Persio la identificación de estos animales con los poetas. Del mismo modo que el verso 13 le obliga a volver sobre los versos 8-11 y a concluir que también a los poetas los inspira el más generoso donador de ingenio, el estómago, el verso 14 le lleva a los primeros versos y así descubre la insinuación del poeta: «los poetas cuervos y las urracas poetisas», vulgares imitadores de los poetas consagra-

[24] Para un repaso detenido del problema, cfr. J. H. Waszink, «Das Einleitungsgedicht des Persius», *Wiener Studien,* 76 (1963), 79-91.

dos, encubren las verdaderas fuentes de su poesía reclamando ilegítimamente la inspiración alada de Pegaso.

Desde el principio de su libro Persio evita proporcionarle al lector facilidades. Su intención es implicarle profundamente en la lectura, hacerle penetrar en el proceso intelectual seguido por él mismo con la intención de llevarle a compartir su posición crítica. Examinada la unidad compleja pero perceptible de los *Coliambos,* pasemos a analizarlos más detenidamente[25].

Desde Lucilio los satíricos romanos diferencian la sátira de la tragedia y de la épica[26]. Frente a los temas mitológicos y al estilo elevado de estas, la sátira es realista y se sirve del estilo llano de la conversación de los hombres cultos. No es nuevo, por lo tanto, que Persio en una de sus composiciones programáticas manifieste su rechazo contra la Musa sublime y sus tradicionales fuentes de inspiración. Pero Persio pone su impronta personal en el tratamiento de este punto programático: el poeta estoico, que dota de una función moral a su poesía y que para hacerla efectiva la trabaja disciplinadamente, no cree en milagrosas intervenciones que hagan salir poetas de la nada (cfr. v. 3). Se burla por ello con desprecio de las formas más habituales del *topos* de iniciación: su transcripción del griego *Hippocrene* por *fons caballinus* la «fuente del rocín» (v. 1) es abiertamente denigratoria y sarcástica; no otra cosa puede decirse de la alusión irónica en el verso 2 al sueño que Ennio narraba en su libro I de *Annales:* Homero se le había aparecido en sueños para anunciarle que su alma se había encarnado en él. Persio no cree en milagros: duplica la referencia a los lugares y fuentes consagrados a las Musas para denotar el carácter trillado del *topos* y marcar netamente su distancia de los poetas consagrados que recurren a él (cfr. v. 5-6a).

---

[25] Los estudios más recientes e interesantes sobre los *Coliambos* son, además de los citados, E. Ch. Witke, «The Function of *Persius'* Choliambics», *Mnemosyne,* 15 (1962), 153-157; J. Ter Vrugt-Lentz, «Die Choliamben des *Persius»*, *Philologus,* 111 (1967), págs. 80-85; E. Pasoli, «Idee letterarie dei poeti satirici romani», *BStudLat.,* 2 (1972), 245-253; G. Mazzoli, «Sui Choliambi di Persio (in margine a un recente libro di E. Paratore)», *Athenaeum,* 50 (1972), 407-414; y F. Bellandi, «Persio e la poetica del *semipaganus»*, *Maia,* 24 (1972), 317-341.

[26] Cfr. R. Cortés, «Sátira», *Géneros Literarios Latinos,* Salamanca, 1987, págs. 115-148, esp. págs. 120-122 y 133.

En contraposición a ellos, él en persona —*ipse*—, sin intervención de ninguna fuerza divina, aporta su poema a los ritos de los *vates* (cfr. vv. 6b-7). Hace en el centro de los *Coliambos* una orgullosa reivindicación de la validez de su poesía, la que él, un semiprofano, se atreve a ofrecer junto a los inspirados productos de aquéllos. Estos versos han provocado numerosas discusiones.

La primera dificultad la ofrece el hapax *semipaganus*, que era mal entendido ya en la Antigüedad[27]. En la actualidad se acepta, por lo general, la propuesta de D'Anna[28]: *paganus* es sinónimo de *rusticus*. Es probable que Persio haya tenido en cuenta al crear el término *semipaganus* un pasaje de Propercio en el que éste le dice a Cintia que no se vengará de ella con violencia como lo haría un *rusticus.../ cuius non hederae circuiere caput* (cfr. II 5, 26 y ss.), «un rústico... cuya cabeza nunca rodeó la hiedra». Persio cita irónicamente a Propercio; para este poeta no sería más que un *rusticus*, pero él sólo lo acepta a medias porque su poesía no es inferior a la de los *vates*. De todas formas, *semipaganus* le permite seguir manteniendo las distancias que previamente ha marcado con respecto a aquéllos, sin que esto suponga minusvaloración de su propia poesía. En Persio la concesión irónica no es llevada tan lejos como en Lucilio y Horacio que, aunque irónicamente, llegaron a confesar ocasionalmente que la *satura* no era verdadero *carmen* (cfr. Lucilio 1072 K=1036 M y 1296 K y Horacio I 4, 39-62).

La interpretación de D'Anna ha sido aceptada por otros autores que la han completado y precisado[29]: *paganus* conlleva una referencia al carácter agresivo y a veces rudo de la sátira; este género en su persecución de la sinceridad y del lenguaje llano y natural no desprecia la *rusticitas*.

Así pues, podemos concluir que en *semipaganus* confluyen una serie de connotaciones que enriquecen y compensan la aparente economía del discurso. Por un lado, la cita irónica de Propercio le permite distanciarse de este poeta, que como *Callimachus*

[27] Para un examen de los escolios sobre ella, cfr. V. Ferraro, *Semipaganus/Semivillanus/Semipoeta, Maia*, 22 (1970), 139-146.

[28] «Persio Semipaganus», *RCCM*, 6 (1964), 181-185.

[29] Cfr. F. Bellandi, art. cit., págs. 328 y ss., y J. A. Segurado y Campos, «Nota de Leitura», *Euphrosyne*, 6 (1974), 145-148.

*Romanus* había recurrido más de una vez al *topos* de la iniciación; por otro, la evocación del carácter a veces rudo de la sátira, le proporciona una especificación indirecta del genérico *carmen*. Está, por tanto, refiriéndose a la sátira y reivindicando para ella un lugar no inferior al de la poesía inspirada. Persio se muestra orgulloso de ella; es un producto personal, sincero y procede de sus propias fuerzas. ¿Por qué tendría que estar por debajo de una poesía, cuya vacuidad viene connotada más que denunciada en la referencia a su «divina improvisación» (cfr. v. 3) y a los homenajes mundanos de que son objeto sus creadores (cfr. vv. 5-6a)? Estamos de acuerdo con Paratore en que Persio no es modesto en la exposición de su programa: es más bien polémico y agresivo[30]. La cita irónica de Propercio es despreciativa y por eso en *semipaganus* no hay modestia sino orgullo. No creemos, en cambio, con Paratore que haya aquí una condena de toda la poesía inspirada anterior. Ataca el *topos* de la iniciación y alude críticamente a dos de sus seguidores, Ennio y Propercio, pero no descalifica en nombre del rigorismo estoico toda la poesía augústea[31].

Hay un aspecto nuevo en el programa poético de Persio que creemos que no ha sido aún suficientemente señalado. Mientras los géneros tradicionalmente atacados en defensa de la sátira son la épica y la tragedia, Persio incluye aquí a un elegíaco. Como veremos al analizar la *Sátira* I, la elegía era uno de los géneros de moda en su tiempo más duramente atacados por el satírico (cfr. vv. 33-35). Puesto que también en *Coliambos,* en su segunda mitad, hace la crítica de la mala poesía contemporánea, no es extraño que en la primera se distancie de Propercio, conspicuo representante del género y posible fuente de inspiración para los poetastros en su uso del *topos* de iniciación.

En *Coliambos,* 7-14 la crítica de Persio es mucho más

[30] No estamos de acuerdo con Waszink, art. cit., cuando dice que Persio retoma el pasaje de Horacio al que ya nos hemos referido (*Sat.,* I 4, 35-66) y el también horaciano *Ep.,* II 2, 51 y ss. —«la osada pobreza me empujó a hacer versos»—, de tal manera que se pone a la altura de los «poetas cuervos y las urracas poetisas» por la modestia del género que cultiva. Persio nunca toma mecánicamente un pasaje de Horacio; siempre los utiliza para sus propios propósitos.

[31] Seguimos en esto a E. Pasoli, «Note sui componimenti...», págs. 294 y ss.

despreciativa[32]. A fin de cuentas los poetas inspirados habían escrito[33] un tipo de poesía que el satírico considera suficientemente digno como para unir a él su propio *carmen*. A la poesía inspirada del pasado se le concede legitimidad, al menos para su tiempo. La que no la tiene en absoluto es la de los que la imitan en tiempos de Persio. Estos no pueden remedar mucho más que algún epigramilla en griego, como el papagayo su *chaere;* igual que *hederae* se empeñan en adherirse —*sequi*[34]— a sus modelos, a pesar de que la naturaleza no los ha dotado del mismo talento. Además no es mera vanidad lo que los impulsa sino un vicio aún más reprobable: la ambición.

En la denuncia de estos últimos versos tenemos unidas la crítica literaria y moral, de la misma forma que en la *Sátira* I: sólo poetas moralmente degenerados pueden aparentar fuerzas que no poseen y evocar para ello ilegítimamente la inspiración de Pegaso.

Pero, además, gracias a la ambigüedad cargada de sentido de los tres últimos versos[35], Persio critica simultáneamente a los poetastros pobres, que fraudulentamente, por esperanza de dinero, simulan una falsa inspiración; a la audiencia de los poetas ricos, que aplaude la poesía de éstos por dinero e influencias; y como consecuencia a estos mismos. En tiempo de Persio malos poetas, pobres y ricos, coincidían en cenáculos literarios encabezados por los últimos, de manera que la ambigüedad responde a la doble función que los pobres cumplían en ellos: entretenían a sus anfitriones a cambio de promoción social y económica y al mismo tiempo y por la misma causa aplaudían cualquier producto que sus diletantes mecenas escribieran. A este trasfondo responde también la

[32] Esto no sólo ha sido apuntado por J. Ter Vrugt-Lentz, art. cit., pág. 83. E. Pasoli en su último trabajo parece atribuir la misma fuerza al ataque literario y moral de la primera y segunda parte de *Coliambos*. Yo creo que el clímax es evidente.

[33] No existe acuerdo sobre *si illis... quorum imagines...* se refiere sólo a los poetas consagrados del pasado o a los contemporáneos de Persio que también escribían poesía inspirada. Yo me inclino por lo primero.

[34] La relación entre *hederae sequaces* (v. 6) y *sequi* (v. 11) ha sido ya señalada por G. C. Mazzoli en el art. cit., pág. 413.

[35] Cfr. Nota a *Coliambos*, 12-14. La ambigüedad ha sido señalada también por Pasoli en «Attualità...», pág. 1834.

escena trazada en la *Sátira* I, versos 30-62. Persio concluye, por tanto, su *Coliambos* atacando los intereses mercenarios que dominaban el panorama literario contemporáneo.

*Sátira Primera*

También en esta pieza encontramos el programa del satírico entretejido con la crítica de la literatura contemporánea, pero aquí aún es más compleja la exposición, porque ésta se lleva a cabo en el marco dramático de una conversación con un interlocutor ficticio, que le hace objeciones y le obliga a hacer su apología.

Así pues, si en los *Coliambos* había que excluir una lectura superficial, porque se encontraban ya presentes los complejos procedimientos de que hace uso habitualmente Persio —ausencia de nexos lógicos entre las partes, ironía, metáfora y ambigüedad cargada de sentido—, aquí un cuidado aún mayor debe presidir nuestro análisis.

La sátira se alza sobre el trasfondo de una situación dramática ficticia que podemos reconstruir fácilmente. Alguien, posiblemente el satírico, ha leído en voz alta un verso de Lucilio y ello da lugar a una conversación, un *sermo*, entre el satírico y un interlocutor ficticio sobre el éxito de lectura de un género poético moralizante. El intelocutor lamenta y parece condenar (cfr. v. 3) la falta de atención hacia él, pero el satírico no teme que los afeminados romanos (cfr. *Troiades*, v. 4) prefieran al épico Labeón. Su degeneración descalifica su juicio; por eso desprecia el aplauso de una Roma en la que todos tienen el gusto desquiciado y aconseja a su intelocutor que adopte una actitud de independencia semejante (vv. 5-7), la actitud de un estoico más pendiente de su auto-conocimiento y auto-realización que de la aquiescencia de los demás[36]. Esta postura y lo que conlleva —elección de la sátira como vehículo de auto-expresión moral y aislamiento— constituyen el polo positivo en esta sátira, el punto de vista moral desde el que el satírico hace su crítica a lo largo de ella.

[36] Esta misma actitud ante la plebe le aconseja a su interlocutor, un joven que quiere dedicarse a la política, en la *Sátira* IV.

El polo negativo, el blanco del ataque del satírico, está representado por los que tienen éxito o lo buscan y el tipo de literatura que cultivan. Así vemos indirectamente presentada la contraposición programática tradicional entre épica —la *Ilíada* de Accio Labeón concretamente— y sátira; la primera le gusta a «una Roma perturbada», la segunda no, pero su autor no necesita reafirmarse con el aplauso de una Roma, en la que «quién no tiene...?». El satírico se interrumpe e insinúa falta de libertad para hablar —*si fas dicere!*—. De todas formas, indignado por el mal gusto de los romanos —«quién no tiene orejas de burro?» dirá resolviendo la aposiopesis en el verso 121—, se dispone a condenarlo. No puede evitar una risa sarcástica ante el *vivere triste* de los severos ancianos prematuros que ve en su entorno (vv. 9-11).

La censura parece haberse ampliado, ha pasado de la condena del mal gusto en los versos 5-8 a la de los modos de vida en 9-11. El satírico no excluye la crítica moral y social; su disgusto no se debe sólo a la literatura y al mal gusto de sus contemporáneos. Ya en el verso 7 *nec te quaesiveris extra* suponía la generalización al terreno moral de un consejo aplicado en principio sólo al terreno de la crítica literaria. Los rápidos cambios de desplazamiento del acento de la literatura a la vida sugieren una identificación de ambas, que enriquecerá el significado superficial del discurso, pues siempre hay un segundo significado: cuando la referencia inmediata es la literatura, la vida y la moral están presentes a través de las connotaciones del discurso; y, aunque en menor medida, a la inversa: cuando vida y moral ocupan la superficie del discurso, la referencia a la poesía está connotada.

Hemos visto en los primeros doce versos que el satírico, en el marco dramático de un *sermo* con un interlocutor ficticio, por el momento no definido como objetor o adversario, se ha ido refiriendo de forma indirecta a algunos rasgos definidores del género tradicionalmente tratados por los satíricos en sus programas: la contraposición entre épica y sátira, la inspiración de esta en la realidad inmediata, los peligros a que se expone el satírico por su libertad de expresión y el método de la sátira, el *ridiculum*. En el caso de Persio el *ridiculum* parece configurarse ya desde el principio, al menos en teoría, como más duro que el de

Horacio: *petulans* (v. 12) califica en Cicerón (*Off.*, I 104 y *Or.*, 88) al *ridiculum illiberale* y agresivo que Horacio había desterrado programáticamente del género sátira. También *cachinno* denota una risa despreciativa[37]. Se anuncia en Persio la dureza de la crítica satírica que encontraremos en los primeros libros de Juvenal. A este satírico le empuja a escribir la degeneración moral romana con una *indignatio* tal que llega a excluir de su primera sátira programática el *ridiculum*[38]. Persio también presenta su impulso a hablar libremente como el producto de una amargura que no puede contener más. La serenidad y el distanciamiento con que Horacio contemplaba los defectos de los hombres ha desaparecido del género[39]. De todas formas, Persio sigue respetando en líneas generales el programa horaciano; y por eso considera el humor un componente esencial del género. A él volverá a referirse en la última parte de la sátira, la más claramente programática (vv. 107-132). Antes hace la crítica de la literatura contemporánea.

A ella dedica la mayor parte de la sátira (vv. 13-106). Sin embargo, no podemos decir que toda esta parte central deje de ser programática; lo que ocurre es que el programa permanece implícito, porque la sátira, como única forma de poesía moralmente válida, es el punto de vista desde el que el satírico hace su crítica literaria. Sólo en dos ocasiones afloran a la superficie del discurso referencias a un rasgo positivo y fundamental de la sátira de Persio, la «verdad» (cfr. vv. 55-56 y 90-91). También es menos aparente el carácter programático en toda esta sección central porque el satírico se nos presenta ya criticando, denunciando y condenando, en plena actividad censora[40], ya que,

[37] La dureza que denotan los términos utilizados por Persio para caracterizar el humor de su sátira ha sido señalada ya por F. Bellandi, art. cit., págs. 334 y ss.

[38] Más tarde su obra evolucionaría hacia un tono más sereno. En X, 28-54 parece aceptar la risa de Demócrito ante la vida, una risa configurada por términos tales *rigidi cachinni* como dura y despectiva.

[39] Cfr. W. S. Anderson, «Intr.», pág. 27; D. Korzeniewski, «Die erste Satire des *Persius*», *Die Römische Satire,* ed. por el mismo autor, Darmstadt, 1970, págs. 384-438, y U. Scholz, art. cit., pág. 192.

[40] También Juvenal en su sátira primera, asimismo programática, introduce ya crítica de algunos vicios específicos, como la *avaritia* (cfr. vv. 87-146). En Persio, al tratarse de crítica literaria, se logra una unión más efectiva entre el propósito programático y el puramente satírico.

dada la identificación entre literatura y vida, la crítica es al mismo tiempo literaria y moral.

¿Cómo consigue Persio hacer simultáneamente censura moral y crítica literaria? Parte del principio «el estilo es el hombre», o mejor, por expresarlo en latín y con palabras de Séneca: *talis hominibus fuit oratio qualis vita* (cfr. *Ep.*, 114, 1). En la decadencia de la literatura se refleja la degeneración moral de Roma. Como era tradicional en el género, encontramos la crítica contextualizada: Roma y los romanos constituyen un punto de referencia constante a lo largo de la sátira (cfr. *Troiades,* v. 4; *Titi,* v. 20; *Romulidae,* v. 31; *Romule,* v. 87).

Persio no es el único de sus contemporáneos en recurrir al principio «el estilo es el hombre» para hacer la crítica de la literatura como síntoma de la decadencia de las costumbres[41], pero en su formulación es absolutamente original. Evita la exposición discursiva y aleja así el peligro de hacer demasiado evidente la función moral de la sátira[42]. Prefiere presentarnos el panorama literario contemporáneo dramáticamente, a través de situaciones en que vemos actuar a poetas y oradores. La crítica está dramatizada; pero, en último término todo depende del satírico que dispone diálogos y escenas y las comenta con su interlocutor. La exposición es variada y ágil.

En los versos introductorios de la crítica (vv. 13-14) el satírico no distingue deliberadamente el verso de la prosa porque en su tiempo toda la literatura tiene las mismas pretensiones de solemnidad. *Grande,* que describía habitualmente el estilo de los géneros elevados, tragedia y épica, se ve aquí grotescamente aplicado a los poderes físicos del recitador; de la grandeza auténtica se ha pasado a la mera apariencia de tal. Y esto afecta tanto a Roma como a su literatura. Obsérvese que los términos elegidos para referirse a los romanos aluden todos

---

[41] Sobre la doctrina literaria «el estilo es el hombre» y el predominio que tiene en los escritos críticos en la época de Persio y después, cfr. C. S. Dessen, *op. cit.,* págs. 24-26, y J. C. Bramble, *Persius and the Programmatic Satire. A Study in Form and Imagery,* Cambridge, 1974, págs. 23 y ss.

[42] Suscribimos la idea de S. Grimes, art. cit., págs. 113-154, de que la concreción dramática evita que el tema ético se presente de un modo demasiado generalizador y alejado de la vida cotidiana; además, permanece oculto «the pragmatic aim of converting someone».

a la grandeza del pasado: *Romulidae, Troiades,* etc. En los contextos en que los encontramos contribuyen a subrayar la degradación a la que han llegado. Pero en la superficie del discurso predomina la crítica literaria y de acuerdo con ello el satírico va a ofrecernos algunas escenas de recitación (vv. 15-43).

Persio critica aquí, como otros escritores contemporáneos, el predominio de la retórica en la educación y sus perniciosas consecuencias para la literatura. Se había desplazado el acento de la autenticidad al artificio superficial, del fondo a la forma sin sustancia y se habían convertido tanto poesía como oratoria en despliegue de virtuosismos, apto para el espectáculo. Se buscaba el efecto inmediato sobre un auditorio amplio[43]. La literatura no se escribía ya para ser leída ante un reducido grupo de amigos o para la lectura individual. La única finalidad de «lo aprendido» (cfr. v. 24) era poder deplegarlo ostentosamente ante los otros.

El recitador de la primera escena se pone sus mejores galas y prepara su voz como un actor (vv. 15-18). Se dispone a seducir al público y lo consigue (vv. 19-21). La excitación en la sala llega a extremos que ni siquiera el recitador, que la provoca, impotente y prematuramente envejecido por sus excesos, puede mantener el control sobre sí mismo (vv. 22-23).

Ni una sola referencia directa encontramos aquí al tipo de poesía recitado. Sólo nos describe el aparato externo y su efecto sobre la audiencia. Sin embargo, de la descripción del poeta podemos hacer deducciones sobre sus escritos: su blanda *pronuntiatio* y sus miradas insinuantes sugieren una literatura igualmente afeminada y sensual. De esta forma es criticada al mismo tiempo la homosexualidad del poeta y su poesía. J. C. Bramble ha señalado con agudeza que el principio literario seguido por Persio —«el estilo es el hombre»— le permite revitalizar términos crítico-literarios metafóricos ya gastados, devolviéndolos a la situación vital original de la que habían sido tomados. De esta forma, en vez de calificar el estilo como *fractus,* «afeminado», o la *lectio* como *plasmate* (cfr. Quint., I 8, 2),

---

[43] Cfr. F. Cupaiuolo, *Itinerario della poesia latina nel I secolo dell'impero,* Nápoles, 1973, págs. 13 y ss., y N. Scivoletto, «La *poetica* di Persio», *Argentea Aetas. In memoriam E. V. Marmorale,* Génova, 1973, págs. 83-105; págs. 88-93.

aplica estos términos críticos al poeta y a sus operaciones preparatorias; así ataca simultáneamente a este y a su estilo[44].

Una gran eficacia saca también la escena de la atribución de la *recitatio* (cfr. *leges* del v. 17) a su interlocutor del *sermo,* atribución que no es chocante en absoluto porque Persio mismo se incluía entre los escritores (cfr. *scribimus,* v. 13). De este modo puede apostrofar al recitador (cfr. v. 22), y darle vida a una escena en principio solamente imaginada[45]. Nos vemos transferidos a un salón de recitaciones en el que el poetastro se defiende del ataque del satírico y, frente a éste, mantiene la legitimidad del deseo de gloria (vv. 24-30). Aspira, sobre todo, a ser estudiado en las escuelas. La intención con la que Persio le presta esta aspiración parece clara; el poestastro quiere devolver el producto a su matriz: su poesía es ostentación de lo aprendido en la escuela y quiere que vuelva a ella para contribuir así a la reproducción de una literatura carente de vida y alejada de ella (cfr. *inclusi* del v. 13).

Por medio de las palabras puestas en boca del recitador, Persio incorpora a su sátira la opinión común entre los poestastros contemporáneos y las objeciones que podían hacer a su crítica.

A continuación presenta otra escena de recitación: verso 30 y siguientes, ahora en el marco de un banquete. Los «Romúlidas saciados» quieren conocer las narraciones de los «divinos poemas». Se esperarían poemas heroicos, pero los romanos en su degradación —*saturi* e *inter pocula* denotan su glotonería— consideran ahora «divinos» lacrimógenas elegías sobre las penas de amor de heroínas mitológicas. De nuevo el satírico pone de relieve su afeminamiento: aplauden entusiasmados la blanda y ensalivada *dictio* del recitador[46]; y como consecuencia de estos

[44] Cfr. J. C. Bramble, *op. cit.,* págs. 74 y ss.

[45] Cfr. tiempos y modos verbales: en los versos 15-19 son futuros y potenciales.

[46] J. C. Bramble ha señalado una estrecha relación entre ambas escenas. La mayor diferencia está en que ahora, respondiendo al marco, las metáforas proceden del campo de la gastronomía: cfr. *rancidulum,* aplicado a la obra misma; al poeta, de acuerdo con el procedimiento señalado antes, se le aplican términos tales como *tenero* —adjetivo habitual para el estilo blando— y *eliquat,* «colar el vino» (cfr. *op. cit.,* págs. 100 y ss.).

aplausos —comenta sardónicamente— «¿No le pesará menos ahora la lápida al poeta? ¿No nacerán violetas de su tumba?». El satírico trata al poeta vivo como si ya estuviese muerto, implicando así metafóricamente que su poesía nace ya cadáver[47].

Como era de esperar por la pauta establecida en la escena anterior, el satírico hace que surja una reacción a su ataque cuando éste ha alcanzado el clímax. Y de acuerdo con la presentación narrativa de toda la escena, el adversario es introducido aquí también en forma narrativa: *ait*. Su opinión no difiere de la del poetastro de la escena anterior: también defiende la legitimidad del deseo de gloria (vv. 24-30). Pero encontramos una novedad en su intervención que es interesante para el valor programático de la sátira: acusa al satírico de burlarse con una risa excesivamente desdeñosa[48]. A través de este adversario Persio, como había hecho Horacio en su programática I 4, incorpora la opinión de los contemporáneos sobre el género sátira y pone en su boca una de las acusaciones tradicionales que recibían los satíricos, la de atacar a los demás con sarcasmo despectivo. Su respuesta es una viva autodefensa en los versos 45-62.

Lo primero que hace es romper la ilusión dramática creada al entablar este nuevo diálogo: «Tú, quienquiera que seas al que acabo de hacer que me contradiga» —dice en el verso 44—. El satírico ha hecho surgir de la hipotética escena de banquete trazada por él mismo un adversario y quiere subrayar su indefinición, por eso rompe la ilusión dramática. No es necesario pensar que esta ruptura afecta al marco dramático del *sermo* establecido al principio de la sátira; pero la indefinición del interlocutor de éste y el predominio absoluto de la voz del satírico, que imagina situaciones y adversarios a capricho, fortalece la impresión de que en el marco y en las escenitas ejemplificadoras, el satírico recurre a interlocutores y objetores como un simple procedimiento retórico que utiliza para dar

---

47 D. Korzeniewski, art. cit., pág. 401, y J. C. Bramble, *op. cit.*, pág. 105.

48 *Rides... nimis uncis / naribus:* esta expresión depende, sobre todo, de Horacio, *Sat.*, I, 6, 5-6, pero en otros pasajes también están en relación «nariz» y «humor» (cfr. Horacio, *Sat.*, I 4, en el mismo Persio, *Sat.*, I, 118).

mayor agilidad a la presentación de su programa y de su crítica. De todas formas, el interlocutor no adversario de los primeros versos vuelve a intervenir de nuevo más abajo (cfr. v. 62); la ilusión del marco dramático de un *sermo* se mantiene[49].

Así pues, establecido por medio de la ruptura de la ilusión dramática el carácter indeterminado del adversario, simple portavoz de la opinión común, el satírico no contesta a la acusación concreta de emplear un *ridiculum* demasiado duro, pero el tono de autodefensa es evidente. Ahora por primera vez se refiere a su propia obra —*ego cum scribo*—, para la que no teme alabanzas, si es que alguna vez le sale algo bueno. La concesión hecha al adversario y la modestia aparente (cfr. *Col.*, 6-7) no persiguen otra cosa que marcar con más fuerza las distancias. Al satírico no le importa la fama ni que sus poemas pervivan en papiros conservados con aceite de cedro (cfr. vv. 41-42); son circunstancias externas que nada tienen que ver con el «grado supremo y último de la perfección» perseguido por él. En esta formulación de su meta son innegables las connotaciones morales. Era inevitable que el punto de vista moral aflorara en la autodefensa del satírico. De todas formas la discusión sigue versando en torno a la literatura, pero ahora la crítica se hace más explícitamente moral. El adversario y sus amigos aplauden por igual los productos de un poeta drogado que las elegías y epigramas escritos por los próceres mientras hacen la digestión. La insistencia del satírico sobre el lujo y las condiciones externas de la creación literaria tienen la finalidad de aludir a la vacuidad y degeneración de este tipo de literatura. En contraposición no entra a exponer los valores de la sátira, prefiere darle vida a uno de ellos (cfr. vv. 53-62).

A pesar de la anterior ruptura de la ilusión dramática, la imaginación del satírico sigue puesta en el banquete. La ruptura no afectaba, pues, al marco del ejemplo, sino a la identidad del adversario. El satírico pasa bruscamente de hablar con éste de

[49] S. Grimes, art. cit., págs. 122-124, ha señalado ya la ambigüedad que arroja sobre la estructura dramática de la sátira esta ruptura y la indefinición de los interlocutores del satírico, de manera que se fortalece la impresión de que todo sucede en la mente del que habla. También R. G. M. Nisbet, *«Persius», Essays on Roman Literature: Satire,* ed. de J. P. Sullivan, Londres, 1963, págs. 39-71, subraya el carácter retórico del interlocutor (pág. 42).

los próceres poetas (vv. 49-52) a apostrofar a uno de ellos, que, tras haber invitado a cenar a sus clientes, les pide que le digan la verdad sobre él (cfr. v. 53 y ss.). El satírico se entromete y se la dice con crudeza: *nugaris* (v. 56). Una característica de la sátira es así dramatizada. El satírico dice la verdad y lo hace con un término que por su doble sentido se refiere tanto a la «verdad» sobre los ejercicios literarios del patricio como a la verdad sobre su carácter moral: es un necio que compra su propia alabanza. De este modo,. la escena en que el satírico interviene representa a la sátira igual que antes la vacía poesía contemporánea ha sido representada por las dos recitaciones sucesivas.

Así concluye la escena del banquete en la que el satírico desarrolla dramáticamente, inspirándose sin duda en prácticas comunes en los círculos poéticos contemporáneos, su ataque simultáneo contra poetas, audiencias y mecenas, el mismo que de forma más concisa expresaba en los últimos versos de *Coliambos*[50]. A continuación volvemos de nuevo al marco del *sermo* con una pregunta del interlocutor (v. 63) por la opinión general del público frente a la de los clientes de los círculos poéticos cerrados. Con ella se inicia una nueva sección en la crítica de la poesía moderna[51]: ahora la conversación se desplaza de los poetas a la poesía en sí, a sus contenidos y sus técnicas.

El satírico contesta en primer lugar transmitiendo la satisfacción del *populus* por la suavidad rítmica de la poesía moderna, un logro sentido como la culminación de un largo proceso[52]. Los adjetivos aplicados al ritmo —*molli, leve*— insisten en características de la poesía contemporánea que ya conocíamos por la descripción de los poetas, en virtud del principio «el estilo es el hombre» (cfr., por ejemplo, *tenero... palato,* v. 35). Las resonancias morales, que tenían en la crítica anterior, siguen presentes en ellos. Son los términos con los que todos los

---

50 El adversario indefinido de esta escena corresponde a la ambigüedad de *Coliambos;* en principio podría ser el poetastro del v. 31, que se defiende, pero *euge tuum...,* del v. 51, nos hace suponer que es uno de los auditores. En un círculo poético puede ser ambas cosas al mismo tiempo. Quizás por eso lo deja Persio sin definir.

51 D. Korzeniewski, art. cit., págs. 406 y ss., sostiene que la disposición de la crítica, con una primera parte sobre el *artifex* y una segunda sobre el *ars,* se corresponde con la de los tratados teóricos antiguos sobre poesía.

52 Cfr. C. J. Bramble, *op. cit.,* pág. 117.

seguidores de Calímaco en Roma a partir de los neotéricos han calificado su poesía. El neocalimaqueísmo y sus géneros predilectos —elegía, epigrama, bucólica, etc.— estaban de moda y su «dulzura» y voluptuosidad gustaban al público en general; a él le deja enseguida el satírico la palabra (cfr. vv. 65-68); pero sólo de una forma relativa pues le hace hablar de manera que auto-traicione su ignorancia y falta de discriminación: tras elogiar la técnica, alaba en la poesía contemporánea la solemnidad, la omnipresente inspiración de las Musas, que inunda todos los temas, tanto los propios de la poesía elevada —*prandia regum*— como los que tradicionalmente se asociaban con otros géneros —*mores* y *luxum*.

A pesar de las dificultades de interpretación de todo este pasaje[53], parece que el satírico tiene especial interés en destacar que sus contemporáneos ya no distinguen entre los diversos géneros literarios. Así, cuando retoma la palabra —v. 69 y ss.—, se queja de que la enseñanza anime a empresas grandiosas a discípulos capaces sólo de escribir epigramas en griego. En la escuela ya ni siquiera se enseña el manejo de *loci communes* bucólicos sin elevarse a temas épicos. La imitación paródica de estos ejercicios escolares mixtos recibe el caluroso aplauso del *populus: euge poeta!* (v. 75)[54].

A la misma falta de discriminación responde la moda arcaizante; pues, si bien por los temas dionisíacos y las heroínas patéticas podían admirar los contemporáneos a Accio y a Pacuvio, no se entiende cómo no rechazan su rudeza técnica. Por eso el satírico culmina su crítica preguntando retóricamente al interlocutor si, después de ver la confusión provocada por la escuela y el extravío del juicio estético, hay que sorprenderse de la *sartago loquendi,* del «refrito de palabras» que caracteriza a la literatura de su tiempo.

---

53 Para un detalladísimo resumen de todas las interpretaciones dadas, cfr. *Persius. The Satires,* texto con trad. y notas de J. R. Jenkinson, Warminster, 1980, «Appendix A, Satire I», págs. 97-111.

54 Son interpretados como paródicos por C. J. Bramble, *op. cit.,* pág. 119, y J. R. Jenkinson, *op. cit.,* pág. 101. Mayor precisión aporta G. Brugnoli, «Persio e Propercio», *RCCM,* 11 (1969), págs. 190-202: sostiene que Persio parodia aquí *Prop.* IV 1, págs. 1-32 (cfr. M. Squillante, «Tra metafora e realismo: recenti studi su Persio», *BStuLat.* 6 [1976], 98-112; pág. 110).

Es tal la unificación estilística, que la oratoria también comparte la artificiosidad de la poesía (vv. 83 y ss.). El satírico vuelve a echar mano de la crítica dramatizada. A Pedio, cuando le acusan de ser un ladrón, le interesa más que le alaben sus «pulidas antítesis» que eliminar toda sospecha. Su estilo oratorio es tan refinado como el de los poetas neocalimaqueos y suscita un entusiasmo semejante en los afeminados auditores romanos (cfr. v. 87). Frente a ellos al satírico sólo la «verdad» le conmueve (vv. 88-91). De nuevo la referencia a un rasgo positivo del género sátira en un contexto en el que se encuentran indicios de autodefensa: *men moveat?* (v. 88) parece responder a una insinuación del adversario no formulada. Además, sirve para subrayar que ya ni en géneros realistas y prácticos, como la oratoria judicial, tenía cabida la verdad. De ahí la opción moral de Persio por la sátira y su contraposición a toda la literatura contemporánea afectada por la degeneración moral de la sociedad romana en su conjunto.

El «público» no se da por vencido y, sin responder a las acusaciones del satírico, sigue defendiendo la superioridad técnica de la poesía moderna, por su fluidez y finura, frente a la clásica (vv. 92 y ss.). Naturalmente en último término el responsable del discurso es Persio; así se entiende cómo los ejemplos de verso modernista que pone en boca del adversario, están cargados de intencionalidad crítica. Una vez más el adversario es víctima de ironía de auto-traición. La cita de *Attis Berecyntius,* al evocar la auto-mutilación de este personaje mitológico, corrobora las acusaciones de falta de virilidad que el satírico ha venido lanzando a lo largo de toda la sátira contra la poesía moderna y su audiencia. Por contraposición *arma virum* también subraya esta sugerencia[55]. Lo mismo podemos decir del ejemplo de poesía «tierna» (v. 98) que cita el adversario en los versos 99-102. La descripción del rito dionisíaco y su desenfreno hacen preguntar al satírico con indignación si «se harían tales cosas de pervivir alguna fibra de la virilidad paterna» (vv. 103 y ss.). De esta forma denota metafóricamente

[55] Cfr. J. C. Bramble, *op. cit.,* págs. 127-128. También la metáfora del v. 95, *costam,* puede entenderse como sustracción del nervio viril a la poesía romana (cfr. U. Scholz, art. cit., pág. 194).

la literatura profunda, la que llevaba el sabor del trabajo disciplinado del poeta, de sus «uñas mordidas» —dice evocando a Horacio *Sátira* I 10, 71 y su poesía clásica—; frente a ella, la moderna es superficial, «flota impotente en la saliva a flor de labios». Esta descripción final reúne las metáforas de sexualidad y gastronomía dominantes en las escenas en que el satírico presentaba dramáticamente la crítica (cfr. 15-56 y 80-87). Así concluye la sección central de crítica de la literatura contemporánea.

La reacción del interlocutor del *sermo* a esta crítica sirve de transición a la última parte de la sátira, en la que, como ya hemos dicho, Persio expone de forma positiva algunos requisitos del género (vv. 107-134).

Siguiendo un modelo establecido por Lucilio en la programática del libro XXVI y por Horacio en II 1, pone ahora en boca del interlocutor una advertencia al satírico sobre el peligro de aislamiento social que puede derivarse de su crítica. Al interlocutor el ataque del satírico sobre los gustos literarios afeminados de los romanos y sobre su degeneración moral le ha parecido demasiado duro; describe la «verdad» del satírico como *mordax:* un procedimiento de depuración excesivamente enérgico para las blandas orejas de los romanos. Aunque parece aceptar implícitamente la objetividad del vicio atacado —cfr. *teneras auriculas*—, no está de acuerdo con la mordacidad del satírico.

De la acusación de ser *lividus et mordax,* formulada por su adversario, se defendía el satírico en Horacio (*Sátira* I 4, 93). Pero Persio no se defiende porque, como veremos confirmado en el pasaje programático de la *Sátira* V, entiende su tarea como una dura operación quirúrgica. Además no parece darle demasiada importancia a que le acusen de reírse de sus víctimas con desprecio (cfr. vv. 40 y ss.); quizás porque aceptaba que su sátira se había deslizado hacia un método *ridiculum* más agresivo e *illiberale* que el horaciano. Recordemos que al principio se refería a su risa con *petulans* un término propio del *ridiculum illiberale.*

De modo que no reponde más que a la advertencia. Ante ésta aparentemente cede (cfr. vv. 110-114). Pero la ironía es evidente desde el momento en que no sólo acepta dejar la crítica sino que

elogia la moralidad de los *maiores,* y toma prestado para ello el *euge* con que los clientes alababan sus epigramas. Las palabras de renuncia del satírico están basadas en inversiones tan extremas que la ironía desemboca en sarcasmo; pues el satírico se convierte primero en uno de los clientes aduladores, después exagera la temerosa actitud del interlocutor hasta poner en su boca —cfr. *inquis,* v. 112— una defensa de la sociedad romana que sería más bien apropiada para un lugar sagrado, con lo que paradójicamente la inmundicia es ahora la verdad purificadora de la sátira. Su contraposición al interlocutor es tan fuerte que éste termina pareciéndose al adversario que ocasionalmente dialogaba con el satírico. Este es el resultado de la indefinición del interlocutor como carácter dramático y de la ambigüedad que en la estructura dramática de la sátira introducía el predominio de la voz del satírico. De modo que, cuando llegamos al final y leemos *discedo,* tenemos que leer los dos sentidos que le presta la ironía: el aparente, «me voy» y respeto tu prohibiciones, y el latente que apunta exactamente lo contrario: «desprecio tu reverencia temerosa por la sociedad y me aparto de ella».

Interpretado así este pasaje, la referencia repentina a sus predecesores resulta menos brusca. El satírico invoca el ejemplo de Lucilio y Horacio y la *libertas* de que gozaron. Los términos que utiliza para describir los métodos lucilianos son extraordinariamente expresivos de la agresividad y franqueza absolutas del *inventor* (cfr. vv. 114-115); incluso cambia el modo del discurso e introduce apóstrofes a las principales víctimas de Lucilio para presentar dramáticamente su método de crítica sin ocultar el nombre de la víctima, el conocido como «onomasti komodein». No hay en esta descripción ninguna referencia a que Lucilio empleara el *ridiculum.* Persio continúa y profundiza la tradición empezada por Horacio de caracterizar a Lucilio más como autor de ataques invectivos que satíricos [56].

En cambio, en el retrato de Horacio (vv. 117-119), Persio destaca sobre todo el humor del satírico, un humor que, sin embargo, quizás no habría suscrito el mismo Horacio [57]. Le

[56] Juvenal culminó esta visión deformada de Lucilio retratándolo como un ardiente guerrero (cfr. I, págs. 165-166).

[57] Hay quien ha visto en estos versos y en todo el final de la sátira una oposición de Persio a Horacio: cfr. D. Korzeniewski, art. cit., págs. 427-429.

atribuye una crítica humorística de los vicios, que no excluye ni los de los amigos. Una de las acusaciones del interlocutor rechazada por el satírico en I 4 de Horacio es precisamente ésta, la de intentar hacer reír poniendo en la picota incluso a sus amigos (cfr. vv. 34-35). El rechazo de la acusación es coherente con la *doctrina ridiculi* seguida por Horacio en su programa: *Parcet et amicitiis et dignitatibus* dice Cicerón en *Or.*, 89. Persio no tiene en cuenta las cuidadosas distinciones horacianas en lo que se refiere a la contención del ataque y al *ridiculum* adecuado a ella.

En realidad, lo que a Persio le interesaba poner de relieve en sus predecesores era su *libertas* y la condena del *vitium*. Por eso ha optado por el género literario cultivado por ellos y por eso reclama para sí una pequeña parcela de *libertas*. Se conforma con confiar a su «librito» su crítica, emblemáticamente resumida en el verso 121: «¿Quién no tiene orejas de asno?». Este es el símbolo de la falta de gusto de la Roma contemporánea y de su degeneración moral. De ello dará testimonio únicamente su libro. No es que ahora se muestre modesto y acepte las advertencias del interlocutor; es pura coherencia con su desprecio de la publicidad y la gloria. Esas las deja para Labeón y su *Ilíada*, por la que nunca cambiaría —de nuevo encontramos el orgullo que hemos señalado en otros pasajes programáticos— su obra.

Resume así al final su actitud ante la literatura y el público. Para él la sátira es pura necesidad de autoexpresión moral. De todas formas, Persio es consciente de que su crítica, inevitablemente, trascenderá. Así, en los versos 120-121 tiene la leyenda de Midas en la cabeza y sabe que confiarle un secreto a un libro es como confiárselo al hoyo del que nacieron los cañaverales que lo divulgaron al soplo del viento[58]. Esta antinomia entre autoexpresión y propagación de su crítica moralizadora estará presente en todas las sátiras y la podemos señalar ya en esa ambigüedad de la estructura dramática de ésta: el *sermo* en

---

También D. M. Hooley, «Mutatis Mutandis: Imitiationes of Horace in Persius' First Satire», *Arethusa*, 17 (1984), 81-95, ve en Persio utilización de pasajes de Horacio con intención a veces contrapuesta al propósito original.

[58] Consciente de su contradicción parece autoironizar sobre ella (cfr. V, 189-191).

principio privado con un interlocutor se convierte, en virtud de los adversarios ocasionales introducidos al hilo de escenas y ejemplos, en una polémica literaria entre el satírico, por un lado, y los poetas romanos contemporáneos y su público, por otro. En el centro de la sátira la escena está continuamente abriéndose a los círculos literarios romanos en general.

A pesar de la contradicción aquí presente, Persio sigue optando explícitamente en su programa por una sátira que será vehículo de autoexpresión e irá dirigida a un público escogido; y, puesto que en esto se aproxima a Horacio, acepta convencionalmente el tipo de *ridiculum* establecido por él para el género en los versos 122 y siguientes.

Los lectores de su obra, definida ahora específicamente por referencia al método satírico, *ridere meum,* tienen que haber limpiado sus «oídos» previamente en el estudio de la Antigua Comedia Ática. También Horacio había puesto la sátira en la tradición de la Comedia Antigua (cfr. *Sat.,* I 4, 1-5) y la había señalado como modelo digno de imitación justamente por la efectividad de su *ridiculum* (cfr. I 10, 14-17). Persio supone que los lectores de ésta estarán lejos de hacer gracias estúpidas llamándole a un tuerto «tuerto» (cfr. vv. 127-128) y de reírle sus pesadas bromas a una prostituta de tres al cuarto (vv. 132-133). La opción por el *ridiculum* liberal es indiscutible. Cicerón, en sus textos *De doctrina ridiculi,* excluye la deformidad física y la desgracia como motivos para el *ridiculum* liberal (cfr. *Or.,* 88 y *De Or.,* II 58, 237); y es más, en *De Or.,* II 60, 246 pone un ejemplo de chiste *illiberale* y *scurrile,* propio de un bufón, que tiene como víctima justamente a un tuerto.

También son observables, por tanto, ciertas contradicciones en el programa de Persio en lo que al tipo de humor proyectado se refiere, contradicciones que se deben a una descripción menos cuidadosa del género en una época en la que, como el mismo Persio critica, habían dejado de ser tenidas en cuenta las diferencias genéricas. Pero además la dura verdad del satírico estoico arrastraba un método *ridiculum* más duro: obsérvese que *mordaci* califica a *vero.* En el programa satírico horaciano todos los elementos esenciales del género — *libertas* o expresión franca de la verdad, estilo llano y *ridiculum*— estaban en estrecha correlación de manera que el exceso de *libertas* conllevaba un

deslizamiento hacia el sarcasmo de la invectiva y hacia su estilo encendido. De esta inevitable correlación parece no ser consciente Persio y por eso se dan estas contradicciones en su programa, porque introduce novedades sin modificar explícitamente la doctrina horaciana.

## *Sátira Quinta*

Sólo analizaremos aquí sus primeros versos (1-29), los únicos programáticos.

La *Sátira* V, dedicada en su mayor parte al tema de la libertad moral, empieza con una discusión sobre literatura entre el satírico y su maestro Cornuto. El valor que para la poética del género tiene esta discusión y su aparente desconexión del resto de la pieza llevan, en general a la descontextualización de sus análisis, lo que de alguna forma distorsiona su sentido. Intentaremos evitar este peligro.

El marco dramático del *sermo* y el interlocutor están fijados aquí con mayor precisión que en la *Sátira* I. Maestro y discípulo hablan en privado (cfr. *secrete loquimur,* v.21). Su conversación sobre la poesía viene motivada porque el satírico, que se propone la difícil tarea de mostrar su agradecimiento a su tutor y amigo —cfr. *non enarrabile,* v. 29— evoca la costumbre de los vates de pedir «cien bocas» ante dificultades semejantes —cfr. Virgilio *Aen.,* VI, 625-627—. Sus palabras son mal interpretadas por Cornuto como si lo que se propusiera el satírico fuera anunciar un cambio en su carrera literaria y pasarse a cultivar la Épica o Tragedia. Este malentendido da lugar a la discusión. Sólo cuando el satírico termina de explicar su propósito (v. 29) y empieza a expresar sus sentimientos hacia Cornuto (vv. 30-51), es posible apreciar que la invocación de las «cien bocas» funciona nada más como un encarecimiento de la gratitud de Persio hacia Cornuto, su guía en el conquista de la auténtica libertad moral de la que versará el resto de la sátira. Cumple, por tanto, solamente una función retórica en la larga introducción (vv. 1-51) de la sátira. De manera que procuraremos no olvidar en nuestro análisis la función de los versos 1-29 en su contexto.

A pesar de la evocación aparentemente seria de la tragedia y la épica en versos 1-4, es perceptible enseguida el distanciamiento tradicional del satírico en relación con estos géneros elevados. Evidentemente, su interés en el *topos* de las «cien bocas» se reduce a la función que estas cumplen en la ponderación de su tarea, pues en cuanto se refiere a los grandes temas trágicos y épicos, se desliza hacia la descripción de detalles físicos (cfr. vv. 2-4) que inician y dan pie a la degradación grotesca de los mismos puesta a continuación en boca del interlocutor.

En efecto, este expresa su claro rechazo por la Tragedia y por la Épica potenciando connotaciones ya presentes en *ora* y, sobre todo, en *bianda* y describiendo la poesía de los vates por medio de metáforas de comida, como grosera glotonería del poeta, de sus antropófagos personajes mitológicos y del actor trágico (cfr. *offas,* v. 5, *olla Thyestae... cenanda Gliconi,* vv. 8-9). Con estas metáforas entreteje otras destinadas a definir la insustancialidad de la poesía elevada: así encontramos representada la inspiración poética como «recolección de brumas en el Helicón», una nueva manifestación de menosprecio por el *topos* no menos expresiva que *fons caballinus* de *Col.,* 1. Más abajo insiste en la hinchazón de la poesía épica y trágica con la imagen del fuelle (cfr. vv. 10-11) para terminar desembocando en imágenes aún más denigrativas de este tipo de poesía a través de su equiparación con el graznido de las aves (cfr. *Col.,* 8 y ss.) y con el juego infantil de inflar y hacer estallar las mejillas.

Frente a esos géneros poéticos nunca cultivados por el satírico y que tan negativamente ha caracterizado, Cornuto describe positivamente y con economía cargada de sentido el género cultivado hasta ahora por Persio (cfr. vv. 14-17) y que en su opinión debe seguir cultivando (vv. 18-19)[59].

En estos versos tenemos resumido el programa persiano con sus adhesiones a la teoría tradicional y sus diferencias con respecto a ella, diferencias no justificadas teóricamente pero siempre presentes en su poética.

De los tres primeros versos la mitad está dedicada al estilo y

[59] A veces se interpretan estas líneas (cfr. W. S. Anderson, «Introduction», pág. 30 y N. Scivoletto, art. cit., pág. 100) como un consejo de Cornuto a Persio. En realidad, los presentes nos remiten a una descripción del género ya cultivado por nuestro poeta (cfr. C. S. Dessen, *op. cit.,* pág. 72).

la otra mitad a la función moral de la sátira con una referencia añadida al método *ridiculum* de llevarla a cabo. *Verba togae* definen el lenguaje establecido canónicamente por Horacio para el género, el propio del *sermo* de los hombres libres con su estilo llano y natural; a ese nivel medio de estilo y a su moderación como opuesta a las extravagancias y excesos de *centum ora* se refería también *ore teres modico*. Hasta aquí la adhesión al programa horaciano es impecable. Podemos señalar como novedad el rasgo típicamente persiano de aplicarle adjetivos del campo de la crítica literaria al poeta en virtud del principio «el estilo es el hombre»[60]. Por la misma razón *callida ... iunctura* de Horacio *A. P.*, 47-48 se habría convertido en *iunctura callidus acri* de Persio. Pero aquí tenemos un elemento más, *acri,* que requiere un examen detenido por las implicaciones que conlleva en la evolución de la poética de la sátira.

*Iunctura acri* puede ser entendida como una interpretación persiana fiel al consejo horaciano de renovación de los términos mediante una cuidadosa y original colocación en el sintagma, colocación que Persio habría calificado como *acer,* «aguda». Pero es muy difícil que en un contexto programático Persio no tuviera en cuenta el valor de *acer* en las sátiras programáticas de Horacio y en otros textos teóricos sobre sátira. Nos referiremos sólo a los más significativos. En Horacio, *Sátira* I 4, el satírico se defiende de la acusación de *acer* porque en su cuidadosa distinción entre sátira y yambo excluye la dureza, *acerbitas,* en el ataque satírico (vv. 69-70), siendo ése es un rasgo que caracteriza al yambo —cfr. *Epo.,* VI 14. También en sus otras dos sátiras programáticas se refiere a la *acerbitas:* en II 1, 1 *acer* un rasgo propio de una *libertas* excesiva en la crítica, que traspasa los límites del género y que hace que la sátira se deslice hacia la invectiva. En I 10, 14-15 *acer* aparece opuesto a *ridiculum,* considerado un método más eficaz para la sátira que la *acerbitas* del ataque directo[61].

---

60 De todas formas, en uno de los pasajes horacianos inspiradores de *ore teres modico, Sátira* II 7, 86, el adjetivo es utilizado en la definición del hombre libre.

61 *Acerbitas* es también, en la descripción que hace Quintiliano de Lucilio (X 1, 94), una consecuencia de su *libertas.* Cuando esta no es contenida, entraña dureza en el ataque y un humor más directo e hiriente.

Las *acerbitas* aparece referida en estos pasajes alternativamente, o bien a una franqueza excesiva o bien a la forma dura de exposición de la misma como opuesta al humor. Lo que nos hace pensar que una conllevaba la otra. Además, la *acerbitas* llevaría a la seriedad y a la elevación del estilo, pues también *acer* sirve para definir el *spiritus* de la poesía elevada en Horacio I 4, 46. Es al estilo precisamente al que se refiere Persio. Vemos así un cambio en el programa estilístico que entra en contradicción con las reclamaciones convencionales de *verba togae* e *ingenuo ludo.*

Si la verdad se hace mordaz y el tono estilístico *acer,* es muy difícil esperar un humor tolerante y relajado en la sátira de Persio.

Por eso cuando leemos el resto de la definición de Cornuto, ya no nos extraña que la moralización satírica esté descrita con términos que denotan una gran violencia: a *radere* ya nos hemos referido a propósito de I, 108; *culpam defigere* expresa una condena tan absoluta del vicio que difícilmente podría hacerse con la distanciada ironía de *ingenuo ludo.* Hay un contradicción entre los términos: *defigere* nos recuerda la descripción de Lucilio hecha por Persio en I, 114 —*secuit*— e *ingenuo ludo* los lectores de humor educados en la lectura de la Antigua Comedia Griega.

Son innegables las contradicciones en la teoría de la sátira de Persio y es necesario ponerlas en relación con la actitud ética del satírico. Su fuerte compromiso moral hace más aguda su oposición al vicio, presentada al principio de la *Sátira* I como un impulso interior irreprimible, que determina, sin duda, el tono de indignación, un tono que predominará en la sátira juvenaliana.

En relación con estos cambios que tanta fortuna van a tener después en Juvenal, parece obligado hacerse una última pregunta: ¿pide Persio las «cien bocas» consciente de que estaba cambiando el estilo satírico?. Yo me inclinaría por responder negativamente a esta pregunta y seguir manteniendo que la utilización del motivo épico es retórica, para encarecer sus profundos sentimientos hacia Cornuto. Apoyan esta interpretación la ironía y el ataque sostenido y sin contradicciones de Persio hacia la solemnidad de toda la literatura contemporánea. Quizás sí es posible ver aquí una concesión a dicho motivo en el sentido de legitimarlo sólo si se llena de contenido. Así debió de

entenderlo Juvenal cuando se inspiró precisamente en estos versos, según ha sido puesto de relieve por C. Facchini Tosi[62], para su pasaje programático de VI 634-644. En él Juvenal reconoce que ha dotado de un tono trágico y un estilo elevado a la sátira y reclama su legitimidad argumentando que la realidad romana está llena de Clitemnestras asesinas y de todos los horrores de la Mitología.

## Arte y moral

Después de estudiar el programa poético de Persio es obligatorio preguntarse si su obra responde a él; pues, a pesar de sus incoherencias, da testimonio de la elevada conciencia artística del satírico[63]. De modo que podemos esperar que el análisis de la obra corrobore sus afirmaciones programáticas y nos ayude a explicarnos las contradicciones presentes en las mismas.

No podemos examinar cada sátira detenidamente porque no nos lo permiten los límites de esta introducción, pero sí analizaremos en todas ellas cómo se imbrican el propósito y el arte del satírico.

Con frecuencia se dice que Persio es un satírico estoico y que su obra es vehículo de la moral estoica. Frente a los demás satíricos romanos que no apoyaron su crítica en ninguna doctrina filosófico-moral determinada, Persio optó por un sistema definido, lo que ha repercutido a veces negativamente sobre su valoración. La sátira cuanto más moralista y dogmática menos apreciada es; y de Persio puede decirse que es un estoico rígido.

Sabemos por la *Vita* que era estoico y tenemos el propio testimonio del satírico de su amistad con Cornuto en la *Sátira* V. También un rápido repaso a los temas tratados en las sátiras nos lleva a la misma conclusión. En todas hay un tema ético dominante. En la I, la elección literaria del satírico es presentada

[62] «Giovenale (6, 634-644) di fronte a Persio (5, 1-20). Sul tono *grandis* riguardo alla satira», *Prometheus* 3 (1977), págs. 241-254.

[63] G. G. Biondi, «Persio fra poetica e poesia», *BStudLat.*, 8 (1978), págs. 87-94, sostiene que su obra es una aplicación rígida de su poética.

como una respuesta moral necesaria a la decadencia literaria y a la degeneración de las costumbres en la Roma contemporánea. En la II es el materialismo de los hombres en sus plegarias y su concepción de la divinidad el blanco del ataque. La III es una exhortación al estudio de la Filosofía como vía para vivir con rectitud. La IV desarrolla el tema socrático de «conócete a ti mismo». En la V traza el perfil de la auténtica libertad, la moral; y en la VI se ocupa del uso correcto de las riquezas. No encontramos en esta colección sátiras en las que se relaje el propósito moral y se dé entrada a narraciones más o menos realistas de viajes, anécdotas, etc., como las que tenemos en Horacio. Persio cumple así rigurosamente uno de los puntos de su programa: frente a la vacía literatura contemporánea, llena su obra de sólido contenido moral. Además, si exceptuamos la VI, animada por un cierto aliento epicúreo, el punto de vista del satírico es siempre estoico.

Por esto se dice a veces con excesiva simplificación y ligereza que la mayoría de las sátiras de Persio son conferencias moralistas o diatribas[64]. Muchos elementos ayudan a sostener este juicio, porque es cierto que a la sátira se incorporaron desde pronto elementos del discurso filosófico-moralizador popular de la diatriba. El interlocutor ficticio, que encontramos en la sátira desde Lucilio, procede de él. También en algunas sátiras de Horacio la parénesis moral ocupa un espacio importante y esto ha permitido estudiarlas como sátiras diatríbicas[65]. No es extraño, por tanto, la tendencia de Persio a la diatriba, pero convendría matizar el juicio y ver hasta qué punto la sátira romana queda reducida en él a mero sermón moral.

### *El tratamiento de los temas morales: Sátira y Diatriba*

E. G. Schmidt[66] ha trazado las diferencias más notables entre sátira y diatriba. Las seguiremos en nuestro análisis de las sátiras

64 Cfr. M. Coffey, *op. cit.*, pág. 101.

65 Cfr. W. Wimmel, *Zur Form der horazischen Datribensatire*, Frankfurt, 1962, y C. Codoñer, «Precisiones sobre las sátiras diatríbicas de Horacio», *Emerita*, 43 (1975), págs. 41-57.

66 «Diatribe und Satire», *Wiss. Zeitschr. Univ. Rostock*, 15 (1966), 507-515.

de Persio. Naturalmente este autor se basa, sobre todo, en la sátira horaciana que es comúnmente considerada el canon del género y advierte de las dificultades que existen para generalizar sobre la diatriba, un género de contornos aún más imprecisos que la sátira. De todas formas sostiene que ambas se diferencian de entrada por el tipo de público para el que estaban concebidas: mientras los divulgadores de la Filosofía se dirigían a la masa del pueblo y viajaban con sus conferencias de ciudad en ciudad en el cosmopolita mundo helenístico, los satíricos concebían el *sermo* como la transcripción de una charla informal entre amigos y sus preocupaciones morales estaban muy unidas a la sociedad romana.

Esta diferencia básica tiene repercusiones en los modos de especificación y generalización en ambos géneros. Los ejemplos utilizados por el diatribista para iluminar ideas abstractas tenían que ser tomados de la Mitología, la Historia o la Historia de la Filosofía, cuyo conocimiento compartía todo el público; estos ejemplos son, en cambio, raros en la sátira, que prefiere tomarlos de la vida romana cotidiana bien conocida por el satírico y sus lectores. Lo mismo pasa cuando diatribista y satírico se ponen a generalizar: mientras el primero condena los vicios de todos los hombres borrando sus particularidades, el satírico generaliza a partir de ellas, basa sus generalizaciones en cuadros concretos de conducta humana torcida.

Aunque la sátira de Persio, como veremos, es muy diferente de la de Horacio y en general rompe en su estructura las presuposiciones del *sermo* como charla entre amigos, la teoría de Schmidt, por referirse especialmente al tratamiento de los temas, es válida también para ella. Así pues, examinemos a su luz cómo trata Persio los temas morales.

Recordemos que Persio en su programa se declaraba satírico en la tradición de Lucilio y Horacio y de acuerdo con ello afirmaba su propósito de denunciar la realidad romana —cfr. I, 8-11 *nam Romae quis non ...?*— y de decir la verdad sobre ella. Asumía, por tanto, la inspiración realista tradicional del género —cfr. también V 18— y junto a ella la función moralizadora, definida en términos tan duros que nos obligaba a imaginárnosla como una campaña de purificación y saneamiento. No presentaba su sátira como la propagación de una doctrina moral

positiva, sino negativamente como la lucha contra los vicios de los romanos. No veíamos en el auto-retrato de Persio en las sátiras programáticas a un propagandista estoico, sí a un satírico romano más duro que Horacio.

Esta opción programática de Persio por la sátira romana realista es decisisva para su forma de tratar los temas éticos y mantiene limitada la tendencia diatríbica, que, dado su estoicismo, pesaría mucho sobre él.

Hemos visto ya al analizar la *Sátira* I que Persio daba una mínima expresión al punto de vista moral estoico positivo (cfr. v. 8 «y no te busques fuera de ti» y vv. 26-27). De él, no obstante, partía toda la crítica: el estoico ponía su autoconocimiento y autoevaluación por encima y enfrente del juicio ignorante de los romanos. Predominaba, en cambio, la representación negativa de la realidad inmoral a través de escenas ejemplificadoras y a través del diálogo entre satírico e interlocutor sobre la poesía y la oratoria de su tiempo. En esta representación apenas recurre el poeta a la generalización: por el contrario, desciende a la pintura realista minuciosa para dar viveza a las escenas de la primera parte; y en la segunda, las citas de poesía moderna ponen también la crítica en términos concretos. Nos ofrece, pues, un friso convincente del panorama literario romano; responde así plenamente a la inspiración realista asumida programáticamente en esa misma sátira. De hecho, es la pieza de Persio más apreciada como sátira y menos acusada de predicación diatríbica[67]. Pero en ella, puesto que la censura moral viene sobre todo connotada por la estilística, era lógico que la tentación diatríbica se mantuviera alejada. De modo que no es la más significativa para el problema que nos ocupa.

También la *Sátira* VI merece una consideración especial. No encontramos en ella la rígida postura estoica de las demás. Frente a la austeridad del modo de vida estoico a que el satírico se refiere en otras sátiras —cfr. III, 54-55 y V, 44—, aquí exhorta a gozar moderadamente de las riquezas. La doctrina moral de esta pieza está teñida de epicureísmo y su presentación se hace de manera que nunca las generalizaciones borran lo

[67] Cfr. E. S. Ramage, *op. cit.*, págs. 117-118.

particular. Todo ello, unido a la forma epistolar, la convierten en la más horaciana de la colección.

En las sátiras centrales —II, III, IV y V— predomina la voz del satírico estoico. Todas están animadas por el dogma común que anima la censura satírica de Persio, pero se observan diferencias y acercamientos entre ellas por el tono y el tratamiento que se da a dicho dogma.

De las cuatro, la *Sátira* II se individualiza por su tono predominantemente negativo, frente al exhortativo y didáctico de las otras tres. En efecto, más de dos tercios de la sátira están dedicados a criticar duramente las plegarias interesadas de los hombres por medio de ejemplos de orantes típicos. En cambio la exposición doctrinal positiva y las afirmaciones de carácter general ocupan un espacio mínimo.

Al principio, en los versos 6-7, leemos: «No está al alcance de cualquiera expulsar de los templos el murmullo y los cuchicheos por lo bajo y vivir manifestando abiertamente sus deseos». Esta afirmación da paso al primer ejemplo hipotético de oración hipócrita (vv. 8-30) al que el satírico irá añadiendo otros hasta llegar a la conclusión general expresada en el verso 61: «¡Oh almas encorvadas sobre la tierra y vacías de los ideales del cielo!».

Los hombres confunden los valores de la tierra con los del cielo: la imagen antropomórfica que tienen de los dioses, es la causa de que les atribuyan unos intereses materiales semejantes a los propios. Esta es en esencia la crítica del satírico. El punto de vista moral desde el que la hace también está expresado mínimamente en la sátira: como estoico convencido quiere llevar ante los dioses «las leyes divinas y humanas armonizadas en nuestra alma, la pureza de los pensamientos más recónditos y el pecho inundado de generosa honradez» (vv. 73-75). Son valores espirituales, porque parte del concepto estoico de divinidad, purificado de la contaminación antropomórfica y materialista. Como ha señalado Rieks[68], se encuentra aquí apuntada la doctrina más explícitamente expresada en III, 66-72: el hombre tiene que ajustar su conducta humana —*ius*— al plan

[68] R. Rieks, «Das stoische Dogma des Persius», *Homo. Humanus. Humanitas*, Munich, 1967, págs. 197-201.

trazado para él por la divinidad —*fas*— si quiere elevarse por encima de los intereses terrenales y alcanzar su propia realización espiritual.

Está, por tanto, presente en esta sátira el dogma estoico, concretamente el concepto estoico de divinidad, pero no recibe una expresión diatríbica. Las generalizaciones a que nos hemos referido son mínimas y están insertadas en una crítica en la que lo particular, lo concreto, propio de la inspiración realista de la sátira, salta al primer plano. En los ejemplos todas las referencias son romanas: *Licini....Crassi,* verso 36; *auro... ovato,* verso 55; *propago....Messalae,* versos 70-72. El satírico se inspira en formas religiosas y supersticiones romanas que conocía bien y, aunque la amplitud de su perspectiva filosófica preste a su ataque un valor universal, éste viene expresado en una sátira romana, dirigida a lectores romanos que reconocerían las escenas representadas en ella. Como en la primera, el satírico se mantiene fiel a su reivindicación del realismo tradicional del género.

En las otras tres la situación es más compleja. Vemos en ellas semejanzas en la expresión del dogma estoico. La III y la IV, como ya ha señalado La Penna, comparten el tono de un apremiante «protreptikós»[69]. En ambas el satírico exhorta a un interlocutor, que se configura como un joven descarriado, a *recte vivere* partiendo del conocimiento filosófico.

La IV desarrolla el principio *nosce te ipsum* por medio de dos contraposiciones: el satírico contrapone primero el autoconocimiento a la crítica malévola de los defectos de los demás; luego subraya la ligereza del joven de confiar en la imagen de sí mismo que le da la gente en vez de autoanalizarse. A esta última contraposición correspondía la parénesis de I, 8: «y no te busques fuera de ti». En la *Sátira* I se trataba del éxito literario, y en la IV del político.

La exhortación al autoconocimiento adquiere una formulación más amplia en la *Sátira* III. Es lógico que así sea puesto que el tema de la sátira tiene que ver con la educación filosófica en general: el joven interlocutor toma el carácter de un estudiante que ya ha tenido contacto con la doctrina del Pórtico, pero al que la indisciplina aparta del camino recto. El satírico le

---

[69] Cfr. art. cit., págs. 8-9.

advierte de su enfermedad espiritual aún remediable porque está en los comienzos; y en una repentina generalización le apremia a él y a todos los que comparten su talante —*o miseri,* v. 66— al aprendizaje de la Filosofía: «Aprended desgraciados y conoced las causas de las cosas: qué somos, para qué tipo de vida nos traen al mundo, qué posición nos han asignado, por dónde y en qué dirección es más suave dar la vuelta a la meta, cuál es el límite de la riqueza, qué deseos son lícitos, qué utilidad tiene una moneda recién acuñada, cuánta prodigalidad es justa para con la patria y los parientes queridos, qué clase de persona ha dispuesto la divinidad que seas y en qué lugar del mundo de los hombres has sido situado» (vv. 66-72).

En esta parénesis positiva, una de las más largas de la obra de Persio, tenemos un resumen de los principios estoicos que le interesaban. Las *causae rerum* no se refieren a la explicación del mundo; se circunscriben a los conocimientos de interés para el comportamiento humano, al conocimiento del plan establecido por los dioses para el hombre con el fin de que este pueda ajustar a él su conducta individual y social. Sólo este conocimiento lleva al hombre a la auto-realización y a la salud espiritual. El estoico que imparte esta doctrina en la sátira se expresa como el médico de las enfermedades del alma.

Por sus intereses en la educación se relacionan las *Sátiras* IV y III estrechamente con la V. En el largo exordio que abre esta sátira se configura a Cornuto como el maestro que encarna y es fuente del *recte vivere:* él ha moldeado el carácter de Persio con la *ratio,* doctrina estoica (cfr. V, 36-40 y III, 23-24) y el satírico exhorta a jóvenes y viejos a buscar en él «una meta definida para el alma» (v. 65, cfr. III 60 y 68). Un poco más abajo, cuando ya el satírico está desarrollando el tema propiamente dicho de la sátira, la libertad moral, presenta su ejercicio como una lección que se identifica con los radicales métodos quirúrgicos que los filósofos estoicos utilizaban: «Aprende, pero sacúdete de la nariz la ira y ese gesto retorcido mientras te extirpo del pulmón tus prejuicios de vieja» (vv. 91-92; cfr. v. 63: «cultivador de los jóvenes les siembras las orejas bien purgadas con la simiente de Cleantes» —dice Cornuto—; y en el v. 85 define a une estoico como alguien «de oreja bien lavada con caústico vinagre»). Es de nuevo el médico del alma quien habla.

Las *Sátiras* III, IV y V son semejantes por la situación en que el satírico pronuncia su discurso: en la III lo dirige a un interlocutor cuya condición de estudiante es establecida en los primeros versos; en las IV y V las escenas preliminares entre Sócrates-Alcibíades y Cornuto-Persio proporcionan una dimensión pedagógica a la crítica del satírico. De manera que en las tres el satírico es al mismo tiempo un maestro y un médico. La crítica moral del satírico y la función psicagógica del estoico se confunden e identifican en estas tres sátiras con más fuerza que en las otras; de ahí que los elementos diatríbicos sean más aparentes en ellas.

En efecto, ya nos hemos referido a la parénesis III, 66-72 y a la exposición de la doctrina sobre la *libertas* en V, 73-123. Podemos considerar asimismo elementos diatríbicos el ejemplo tomado de la Historia de la Filosofía que abre la *Sátira* IV, las personificaciones de *Avaritia, Luxuria,* etc., en V 132 y siguientes; la comparación final del interlocutor con Orestes en III, 118 etc. Pero la simple posibilidad de sacar de la sátira de Persio una serie de rasgos diatríbicos no convierte su obra en diatriba. Tenemos que ver en qué contextos aparecen tales elementos y qué tratamiento les da Persio.

Una rápida ojeada a los contextos en los que cada uno de ellos está inserto nos ofrece un cuadro semejante al observado en la *Sátira* II: la parénesis de III, 66-72 está incluida en el discurso satírico al joven holgazán y enmarcada por las segundas personas referidas a éste: cfr. *videas* del verso 64; pero sobre todo, *disce* del verso 73 y la exhortación que sigue, puesta en términos descriptivos y absolutamente concretos: *nec invideas quod multa fidelia putet*... De la *summa* abstracta de la filosofía estoica pasa el satírico sin transición a la descripción realista de las pingües viandas de una despensa.

Si nos detenemos por un momento en la *Sátira* IV, vemos que el movimiento de la exhortación parte, en efecto, de un ejemplo de Historia de la Filosofía, que podía trascender la realidad y el público romanos, pero se introducen anacronismos en él —cfr. *Quirites,* verso 8— que nos obligan a presuponer una situación romana para el *sermo.* Quizás por eso, de las generalizaciones desciende el satírico a ejemplos y acusaciones concretas: tras la moraleja esópica de las alforjas (vv. 23-24) la

minuciosa descripción del «festín» de «vino acedo» y «cebolla con sal» con que el rico avaro de Cures celebra las *Compitalia,* a la que sigue la no menos plástica del homosexual depilándose al sol. De estos ejemplos vuelve de nuevo a expresar en otros términos la verdad general contenida en la moraleja (cfr. vv. 42-43) para descender una vez más a lo concreto, insinuando en términos de descripción física (vv. 43-44) la homosexualidad del interlocutor. En la sátira hay, pues, un movimiento continuo de lo particular, que ilustra verdades generales, a la expresión de éstas, que lleva a su vez a nuevas ilustraciones; pero el predominio de lo concreto es claro: el satírico termina con una enumeración de los vicios del interlocutor —ambición, lascivia, etc.— por referencia a acciones concretas habituales en su conducta (vv. 47-50) y concluye prestándole una formulación simbólica realista a *nosce te ipsum: tecum habita: noris quam sit tibi curta supellex* (v. 52).

En la *Sátira* V salta enseguida a la vista cómo la verdadera *libertas* se define por oposición a la que concede el pretor romano. En el curso de la discusión de los versos 73-90 encontramos referencias a todos los detalles del ritual de liberación de un esclavo y a los derechos civiles que adquiría como liberto. De manera que se discute el dogma estoico sobre el trasfondo social y legal romano, sin que las particularidades desaparezcan en la exposición de la verdades generales como habría sido de esperar en la diatriba. Es más, cuando abandonada esta discusión, el satírico toma la palabra de maestro (v. 91) y asume la argumentación sobre la imposibilidad de que el pretor pueda hacer «lo que le está prohibido», impartir «sabiduría», también lo hace combinando ágilmente generalizaciones con ilustraciones realistas, en las que, aunque en menor medida, persisten las referencias al mundo romano.

Tampoco en las graciosas generalizaciones de los vicios personificados al final (vv. 132 y ss.) desaparece la impresión de realismo, que va siendo progresivamente fortalecido. Así la esclavitud del enamorado es representada por medio de la adaptación de una escena de comedia romana —la primera escena del *Eunuco* de Terencio—; la personificación de la *Ambitio* está trazada sobre el trasfondo de las elecciones romanas a los cargos públicos y por último para el ataque a la

superstición religiosa recurre a la descripción de las prácticas religiosas de los judíos y del culto a la *Magna Mater*, convirtiendo así en blanco de su sátira dos cultos extranjeros que tenían gran aceptación en su tiempo en Roma.

A través del análisis de los temas éticos vemos, por tanto, que la expresión del dogma estoico está incorporada a la crítica satírica realista y a su función moralizadora inmediata. Esto no le resta dimensión universal a los principios estoicos: *nosce te ipsum*, la supremacía de los valores espirituales, la superioridad de la Ley natural, a la que las leyes humanas deben adaptarse, tienen para Persio un valor común para todos los hombres. Pero su obra se adapta a las circunstancias y al público romanos. De manera que la sátira de Persio se sitúa entre dos polos, generalidad y realismo, de los cuales el más evidente, en un primer acercamiento, es el último debido a las exigencias tradicionales del género aceptadas programáticamente por el autor; pero el primero, debido al dogmatismo que alienta los principios morales de Persio, resuena en él con más fuerza que en los demás satíricos romanos, de creencias morales más tolerantes y relativas.

Por ello, si a pesar del predominio del realismo seguimos escuchando cómo la voz del satírico estoico se alza por encima de aquel e imparte una lección moral universal, tendremos que ver qué procedimientos formales contribuyen a ello.

### *Estructura*

De la estructura no habla Persio en su programa, ni siquiera implícitamente, pues, a diferencia de Horacio, habla de *verba togae*, nunca de *sermo*[70]. Es decir, subraya más el nivel estilístico del género que su estructura de conversación informal privada.

Esto debemos ponerlo en relación con que Persio escribe en una Edad en la que se concedió, por influencia de la retórica y de la forma de comunicación pública de las obras literarias, a través de *recitationes* y *declamationes*, un papel predominante a la

[70] Tampoco llamó a su colección *Sermones*, como Horacio, sino *Saturae* (cfr. C. A. Van Rooy, *op. cit.*, págs. 72-73).

audiencia. Como dice G. Willians, el poeta se dirige directamente a ésta como actor de su poesía[71]. Aunque Persio critica las tendencias literarias de su tiempo no pudo sustraerse a su influencia y, como vamos a ver, en la estructura de sus sátiras deja su impronta la consideración de una audiencia más o menos amplia. Ya señalamos cómo en su programa podía adivinarse la antinomia entre su concepción de la sátira como vehículo de autoexpresión privada, por un lado, y las connotaciones de la alusión a la leyenda de Midas que apuntaban a la divulgación de la doctrina moral estoica, por otro. Como solución final intermedia Persio aceptaba teóricamente una audiencia escogida como Horacio, pero la evolución general de la literatura en su época y la influencia de la diatriba le llevan en otra dirección.

Por eso justamente puede tener interés examinar el papel que Persio le asigna al elemento más diatríbico del género, al interlocutor ficticio, en la estructura de sus sátiras y ver si lo incorpora plenamente al *sermo* y, siguiendo el camino iniciado por Horacio en su segundo libro, le presta un carácter definido; o, por el contrario, le asigna el papel de vago representante de la audiencia que tiene en la diatriba.

En ésta el interlocutor ficticio desempeña el papel de un adversario, es el portavoz de la opinión vulgar combatida por el maestro[72] y es introducido de forma indefinida por medio de un pronombre —*aliquis*— y un verbo en tercera persona —*inquit*—[73]. Su personalidad permanece en la sombra porque es un procedimiento del filósofo popular para entrar en contacto directo con la audiencia y polemizar con las opiniones más generalizadas. Horacio consiguió incorporarlo al marco de su *sermo* concebido como conversación privada.

Veamos cómo lo utiliza Persio. El análisis de la *Sátira* I de Persio nos ha acercado ya a la complejidad que el recurso del interlocutor ficticio puede presentar en el marco dramático de un *sermo*. Allí era posible aislar al menos dos interlocutores, el del marco, que provoca la conversación con el satírico y el

---

[71] Cfr. *op. cit.*, pág. 238.

[72] Cfr. A. Oltramare, *Les origines de la diatribe romaine*, Ginebra, 1926, pág. 11.

[73] Cfr. E. G. Schmidt, art. cit., pág. 509.

adversario introducido por el mismo satírico, al hilo de la ejemplificación sobre el panorama literario romano de una forma que se corresponde con la aislada por los estudiosos de la diatriba —*ait, quisquis eris*—. Este último interlocutor y un poco más abajo (vv. 65-68, 91-94 etc.) la voz del público, no introducida explícitamente por el satírico, pero fácil de identificar como tal por el contexto, cumplen la función diatríbica de plantear ante el maestro las objeciones de la opinión vulgar.

En virtud de la indefinición de lugar y tiempo del marco y a causa de la debilidad del carácter dramático del interlocutor del *sermo*, observábamos que se producía una ambigüedad en la estructura dramática. El ámbito supuestamente cerrado en que conversan el satírico y su interlocutor se abre en el centro de la sátira a espacios abiertos y a diálogos diatríbicos. El satírico lanza su crítica a los poetas y su público en general, y obtiene respuesta de ellos. Ahora bien, todo esto está presentado para beneficio de su interlocutor, que, aunque al final se identifique en parte con el adversario, es presentado en principio como alguien receptivo a los consejos del satírico (cfr. vv. 5-7).

Persio ha hecho al menos el esfuerzo de incorporar su tono de crítica diatríbica, lanzada a la masa, a la estructura dramática de un *sermo*. Pero el resultado no es completamente satisfactorio. El interlocutor no mantiene, como Trebacio en II 1 de Horacio, un carácter fijo, ni encontramos en Persio el tono de una conversación serena entre amigos. Más allá de las palabras de advertencia de los versos 107-110 esta sátira no tiene nada en común con la II 1 de Horacio. El interlocutor escucha primero, como un discípulo, las exhortaciones del satírico y su opiniones sobre literatura y moral; luego se eleva al nivel del satírico para advertirle de los peligros que entraña la crítica y por último es identificado con el adversario[74].

La influencia de la diatriba se muestra fuerte incluso en esta sátira. No menos claro es un rasgo propio de la literatura de esta época. Pensada para ser presentada ante una audiencia sobre la

[74] En el verso 122 el satírico le habla como al adversario de los vv. 40-53; le dice que no le cambiará su sátira por ninguna *Ilíada*. Además, su advertencia en el v. 107 es introducida por *sed*, como las objeciones del *populus* en el v. 92.

que se pretendía el efecto inmediato, se trabajaban más los episodios individuales que el equilibrio estructural del conjunto. Justamente en el centro, cuando el discurso se abre a una audiencia que sobrepasa los límites del *sermo,* encontramos la doctrina expuesta por medio de sucesivas escenas individuales cuya viveza las hace efectivas por sí mismas.

Analicemos ahora las demás. Seguiremos el mismo orden que en el análisis de los temas.

Las sátiras VI y II han sido asociadas por algunos estudiosos por su estructura epistolar. En la VI dicha estructura es evidente y no admite discusión: Persio, desde su retiro en la costa Ligur, se dirige a su amigo Cesio Baso, que está de vacaciones en su granja de la Sabina. Emisor y destinatario de la carta y circunstancias de lugar y tiempo están perfectamente establecidos en la introducción (vv. 1-11). Después, el satírico pasa casi imperceptiblemente de comunicar a su amigo su despreocupación por las riquezas a poner las bases para un tratamiento polémico y general del tema (cfr. v. 17: «Puede que otros no piensen así») y la invocación generalizadora al Horóscopo en los versos 17b-22a.

Hay dos formas extremas e igualmente erradas de utilizar los bienes, ejemplificadas por los tipos del avaro y el derrochador; el satírico como representante de la conducta del justo medio encarna la norma moral implícita en todo el discurso crítico. Con ella como fundamento empieza la exhortación y el diálogo (v. 25) primero con un objetor y luego con un heredero imaginario. Ninguno de los interlocutores toma un carácter dramático definido: ambos representan a un ambicioso acumulador de riquezas. Cumplen la misma función en el desarrollo del argumento del satírico; es decir, este expone su teoría sobre el uso de las riquezas dialogando con los dos. De todas formas alguna diferencia entre ellos puede apreciarse en el desarrollo de la sátira, pues como ha señalado Beikircher[75], la introducción del heredero está motivada por una de las objeciones del adversario, de manera que se a aquel a quien se dirige el satírico en toda la parte central —vv. 41-74—, mientras al final —v. 75 y ss.— podemos pensar que se vuelve de nuevo al objetor del

[75] *Kommentar zur VI. Satire des A. Persius Flaccus,* Graz, 1969, págs. 58-65.

verso 27 y siguientes. De esta forma adquiere la sátira una mayor autocontención y unidad.

S. Grimes ha señalado que en esta sátira el elemento dramático permanece embrionario: el diálogo sirve a la exposición de lo que piensa el satírico. De este modo no se rompe la ilusión epistolar porque todo sucede en la mente del que escribe[76].

No estoy en desacuerdo con esta lectura de la sátira, pero creo que convendría matizarla. Es verdad que el carácter moderado de la doctrina ética, la indefinición del destinatario de la parénesis —difícilmente puede pensarse que *vive* y *emole* van dirigidos a su amigo Cesio Baso— y el marco epistolar contribuyen a fortalecer en esta sátira la impresión de serena comunicación escrita. De hecho el satírico no se dirige a una audiencia amplia; pero hay que aceptar que el discurso se abre, se hace general y se dirige a un receptor implícito de la lección moral, que podría ser el lector. Es evidente que el satírico no intenta convencer a su objetor, retratado en los versos finales como irrecuperable. Este y el heredero sólo sirven de apoyo para el desarrollo de la argumentación. Encontramos el procedimiento diatríbico duplicado. Son dos los interlocutores, pero uno está hábilmente incluido en el diálogo con el otro. Esta cuidadosa disposición le permite al satírico agilizar la exposición de su pensamiento y desplegar ante Cesio Baso su habilidad de tratadista de temas morales dirigidos al lector en general; de ahí que en esta sátira se vea fuertemente disminuida la impresión diatríbica. Por eso, como ya decíamos, es la más cercana al tono horaciano.

La *Sátira* II ha sido puesta por algunos autores en relación con la VI porque también se dirige a un amigo, a Macrino. Hay quien la considera una epístola o ve en ella al menos sugerencias de comunicación escrita[77]. Pero la verdad es que la introducción, muy corta, sólo sirve de pretexto para dar paso a la crítica. La exhortación inicial a Macrino para cumplir con sus deberes religiosos en el día de su cumpleaños, con la honorable piedad que le caracteriza, sirve para establecer un polo moral

[76] Cfr. art. cit., págs. 127-132.

[77] Cfr. M. Dolç, *A. Persio Flaco. Sátiras*, ed., intr. y comentada por..., pág. 115, y S. Grimes, art. cit., pág. 132.

positivo para el tema y después se olvida. No sugiere una situación de enunciación definida ni el marco dramático de un *sermo*.

Decíamos al hablar de los temas que en esta sátira predomina la crítica negativa con un fuerte apoyo en la ejemplificación realista. El satírico aborda su objeto por medio del análisis moralista de la realidad, lo que determina una estructura disjunta, pues procede por medio de ataques sucesivos a distintos tipos de suplicantes —infame, supersticiosa, tontos. La sátira tiene una estructura bastante episódica. En ella es en la que más claramente se advierte la influencia de la retórica. Es muy fuerte la impresión de discurso dirigido a una audiencia abierta, sobre la que el satírico intenta influir con su tono indignado y su fuerte implicación emocional en la crítica. Apostrofa a sus víctimas y les reprocha su conducta. Sólo al final empieza a dirigirse a ellas como un maestro y adopta un tono exhortativo. Por eso únicamente a partir del verso 52, muy cercana ya la generalización moral (v. 61 y ss.), entabla diálogo con un adversario que podemos considerar diatríbico como portavoz que es de la opinión vulgar, representante de todos los orantes anteriores.

Al final, el discurso se hace diatríbico y el satírico llega incluso a proponerse a sí mismo como modelo de conducta piadosa [78]. El hecho de que ni siquiera esté sugerida la estructura de un *sermo,* de que el discurso tras la pequeña generalización inicial (vv. 6-7) se dirija a todos los que oran incorrectamente y el tono despreciativo y superior adoptado por el satírico, alejan ya mucho esta sátira del relajado tono horaciano. El *sermo* se ha abierto y se ha convertido en conferencia dogmática. Sólo el tratamiento detalladamente realista y dramático de los ejemplos consigue mantener vivo el aliento satírico [79].

Analicemos ahora la estructura de las *Sátiras* III, IV y V.

La III tiene una estructura muy compleja y ha dado lugar a

[78] Olvidado Macrino como polo positivo de la sátira, no duda en presentarse él mismo como tal (cfr. C. Dessen, *op. cit.,* pág. 40).

[79] Sobre la cuidadosa y equilibrada distribución de los temas en la sátira, cfr. D. Korzeniwski, «Die zweite Satire des Persius», *Gymnasium,* 77 (1970), págs. 199-210.

numerosas interpretaciones que no podemos entrar a discutir aquí[80]. Intentaremos justificar la nuestra[81].

La sátira tiene una estructura dramática clara. A diferencia de la I, en la que había que deducir el marco dramático a partir del *sermo* con que se iniciaba, aquí un narrador nos introduce en una escena a la que él mismo asiste narrando el despertar de un joven holgazán.

Ahora bien, se trata de una narración muy especial, porque el narrador emplea un tono de condescendencia irónica, como si él mismo participara de las costumbres del joven: *stertimus,* v. 3, *querimur,* vv. 12 y 14. De esta forma aparenta ser uno de los amigos que están en escena, pues además del durmiente se nos da también noticia de un colega del mismo que lo despierta. Pero la ironía tiene un valor evaluativo negativo: el satírico habla desde un plano superior y condena al joven, aunque aún no lo haga en el tono duro que emplea a partir del verso 15. Las claves de la ironía son claras: en el verso 9 busca la complicidad del lector para burlarse de la desmesurada irritación que la mala conciencia despierta en el estudiante: «creerías oír rebuznar a los rebaños de Arcadia», dice de sus gritos. Pero todo queda en gritos, porque no se cansa de poner pretextos infantiles para no empezar el trabajo (vv. 12-14). Ante ellos el satírico se indigna y cambia de tono: apostrofa e interroga con impaciencia al joven. En la contradicción entre los duros apóstrofes del verso 15 —«Ah desgraciado, que cada día eres más desgraciado»— y la persistencia de la primera persona plural de *venimus,* es donde de una forma más clara queda desvelada la ironía de todo lo anterior.

Al mismo tiempo se hace fácil el paso de la narración al diálogo, pues no hay cambio de escena. El satírico, en los versos 1-14, ha estado comentando para nosotros, los lectores, un

80 Cfr. W. S. Smith, Jr., «Speakers in the third Satire of Persius», *CJ,* 64 (1969), págs. 305-308; D. Korzeniewski, «Die dritte Satire des Persius», *Helikon,* 11-12 (1971-1972), págs. 289-308. y R. Jenkinson, «Interpretations of Persius' Satires III and IV», *Latomus,* 32 (1973), págs. 521-549. Un buen resumen de todas las interpretaciones anteriores puede leerse en R. A. Harvey, *A Commentary on Persius,* Leiden, 1981, págs. 77-78.

81 Nos han servido de gran utilidad las interpretaciones de C. S. Dessen, *op. cit.,* págs. 47-57, y de S. Grimes, art. cit., págs. 137-148.

cuadro que considera deplorable, pero hasta ahí su juicio y su ataque sobre el joven era indirecto, por medio de la ironía. A partir del verso 15 interviene en la escena y cumple su cometido de maestro estoico reprendiendo al joven por su mala conducta. Ocasionalmente es interrumpido por éste, que intenta tímidamente autodefenderse (cfr. v. 19 y ya hacia el final vv. 106-108). La coherencia dramática queda así asegurada. Pero, como en I, el carácter dominante en el *sermo* es el satírico, de modo que su discurso, aun sin perder de vista al joven estudiante, su interlocutor, se abre y se convierte por momentos en conferencia estoica con sus generalizaciones (vv. 35-43 y 66-72) e incluso con su adversario popular. En los versos 77-78, justamente después de la más larga exposición de doctrina estoica de la sátira, el satírico pone en boca de un centurión iletrado una réplica despectiva a su filosofía.

Encontramos aquí un típico interlocutor diatríbico, pero dentro del *sermo* su intervención se convierte en una pequeña dramatización ejemplificadora, cumple la misma función que el vivo episodio del enfermo expuesto por el satírico inmediatamente después (vv. 88-106). Ambas escenas permiten al satírico continuar con la presentación de su doctrina —las enfermedades morales hay que curarlas en cuanto se presentan, vv. 63-65— de una forma más indirecta y «satírica». El centurión y la juventud musculosa, como Nata en los versos 31 y siguientes, no pueden entender nada porque no tienen conciencia de las enfermedades del alma. El episodio del enfermo y su amigo es el correlato en el terreno de lo puramente físico del «protreptikós» espiritual que el satírico dirige al estudiante a lo largo de toda la sátira. Por eso sirve para introducir la conclusión en la que se establece de un modo más claro la equivalencia de síntomas físicos y enfermedades espirituales. La pereza y los efectos del vino en la primera parte de la sátira sólo eran signos de la indisciplina del joven, pero otros síntomas físicos le permiten al satírico diagnosticar sus otros vicios.

Así pues, como en la *Sátira* I, los elementos diatríbicos aparecen en el centro de la sátira, que es donde el discurso se abre a una audiencia más amplia y donde todos los rasgos que la acusan aparecen —escenas individuales, tono generalizador e indignado, etc.—; pero están hábilmente incorporados a la

estrucura dramática del *sermo:* además el tono superior del satírico no se mantiene de una forma sostenida: la ironía inicial, el ejemplo de su infancia inconsciente y amoral y el episodio del enfermo sirven para relajarlo. La estructura cuidadosamente controlada y los cambios de tono, contribuyen a la eficacia de una de las piezas menos diatríbicas de la colección.

En la *Sátira* IV los logros de Persio no han sido tan notables. Esto no se debe, sin embargo, a la falta de unidad que ven en ella algunos filólogos[82]. Tanto por el tema tratado como por la organización estructural, la sátira responde a un plan bastante unitario, aunque como en otros casos ya comentados los ejemplos presten un cierto carácter episódico al conjunto.

No es que el tema —*nosce te ipsum*— se desarrolle con un rigor lógico que echaría a perder la informalidad aparente del género, pero lo cierto es que el tratamiento doble que recibe, aparece como las dos caras de una misma moneda: la invitación a rechazar la opinión de los demás lleva implícita la exhortación a autoconocerse; también la lleva la crítica de quienes murmuran del prójimo sin conocer sus propios defectos.

En cuanto a la estructura, aunque no encontramos aquí una fuerte ilusión dramática de *sermo,* la unidad queda asegurada, porque, como en las demás sátiras, frente a lo que con cierta ligereza afirman algunos estudiosos y comentaristas, es uno solo el portavoz del discurso y se dirige siempre a un único interlocutor ficticio; pues las palabras iniciales de Sócrates a Alcibiades son hipotéticas —cfr. *crede,* «supón», v. 1— y forman un ejemplo del que se sirve el satírico para dar peso a su parénesis. Por otra parte, cumplen también en la sátira la función de representar dentro de ella en miniatura una situación semejante a la que la enunciación de la sátira presupone: un maestro exhorta a su discípulo al autoconocimiento. De esta forma, también el interlocutor gana definición: se nos sugiere que comparte al menos algunos rasgos con Alcibíades. Ha sido señalada como metáfora dominante en la sátira la de la homosexualidad que afecta tanto a Alcibíades (vv. 14-15 y 18) como al

---

[82] Cfr. M. Dolç, *op. cit.,* págs. 173-174; W. S. Anderson, «Intr.», págs. 29-30; A. La Penna, art. cit., pág. 37, y R. G. M. Nisbet, art. cit., págs. 58-60.

interlocutor (vv. 35-41 y 43-44)[83]. De acuerdo con esto, se esperaría que este último adquiriera una identidad más clara como político demagogo; pero Persio no logra dar coherencia dramática a su interlocutor que permanece bastante indefinido.

No se puede negar que lo intenta. Además de compartir con Alcibíades su tendencia al afeminamiento, al interlocutor también le gustan las alabanzas de la gente, como sugiere su tímida autodefensa en versos 46-47. Pero en el ataque final (vv. 47 y ss.), a través de la enumeración de vicios, el satírico nos obliga a imaginar que se está dirigiendo a un carácter menos definido que Alcibíades, a un representante paradigmático de la juventud de vida extraviada. Estos versos recuerdan mucho la conclusión de la *Sátira* III. El joven reúne los rasgos de Alcibíades y de todos los que son incapaces de autoanalizarse; es un receptor cualquiera de la parénesis diatríbica. Esta debilidad dramática de la sátira no es de todas formas la única responsable de su fracaso. Hay que tener en cuenta también la falta de credibilidad de la inspiración realista.

La situación política romana en el Imperio, con la concentración de poder en manos del emperador, no permitía a la juventud aspiraciones demagógicas como las del joven ateniense. La mezcla de la inspiración en el diálogo platónico[84] y en la realidad se observa sobre todo al final: las alabanzas para el joven romano vienen alternativamente del *populus* o del «vecindario». Este era quien podía adular a un joven romano cualquiera al que el sistema no le permitía ya alcanzar un verdadero poder político. La inspiración realista penetra así en una sátira en la que, a causa de su anacronismo, Ramage señala un cierto sabor a *suasoria*[85].

El comienzo de la V ya lo hemos comentado. También en él, como en la IV, el *sermo* entre maestro y discípulo instaura el tono parenético de la pieza. Veamos ahora su organización estructural.

83 Cfr. J. K. Reckford, «Studies in Persius», *Hermes*, 90 (1962), 167-504; págs. 484-487.

84 Sobre la inspiración platónica se detiene especialmente en su análisis C. S. Dessen, *op. cit.*, págs. 58-70 y 97-105. Menor interés tiene el artículo de R. G. Peterson, «The unknown Self in the fourth Satire of Persius», *CJ*, 68 (1973), págs. 205-209.

85 Cfr. *op. cit.*, págs. 121-122.

La conversación inicial entre Persio y Cornuto obliga a presuponer un marco dramático cerrado para la sátira, marco definido, además explícitamente, por el satírico (cfr. v. 21, «estamos hablando en privado»). En este *sermo* escuchamos, sobre todo, la voz de Persio que agradece a su maestro que le haya dado un propósito satírico a la evocación contrapuesta de los mil caminos y formas de vida errados[86] que los hombres sin formación filosófica siguen (vv. 53-62) para deslizarse a una parénesis generalizadora (vv. 64-65) que abre el discurso a auditores no presentes en el marco establecido al principio.

Estamos en estos últimos versos en el clímax de la alabanza a Cornuto: todos, viejos y jóvenes, necesitan su saludable enseñanza y no cabe aplazamiento como el sugerido por el interlocutor ficticio que interviene en versos 66-67.

A partir de esta intervención no hay ningún intento de mantener la ilusión dramática del marco inicial. La segunda persona a la que se dirige el satírico —*te,* v. 70; *tibi,* v. 92 etc.— no es ya Cornuto, sino un representante de su amplia audiencia, alguien que cree en la libertad civil, en los derechos concedidos por el golpecito de la vara del pretor.

Nos encontramos, por tanto, una vez más que el interlocutor indefinido, portavoz de la opinión vulgar propia de la diatriba, aparece cuando el discurso satírico se abre, generaliza y da expresión a la doctrina filosófico-moral.

De todas formas el paso de la escena entre Cornuto y Persio a la enseñanza de éste no se hace de una forma brusca. Los versos 53-72 sirven de transición. Hemos visto que sólo al final de este pasaje amplía el satírico el arco de sus auditores y cambia de destinatario, pero aún no toma la pose de maestro; sólo exhorta a buscar enseñanza en el estoicismo. También al principio de la parte doctrinal de la sátira (vv. 73-90) parece titubear e ilustra su discurso sobre la libertad con un diálogo en el que no interviene él mismo, sino otro estoico y un adversario claramente identificado como liberto (vv. 83-90). De nuevo, en menor escala, una pequeña escena incorporada a la sátira reproduce en miniatura

---

[86] Sobre el papel unificador que cumple el número en esta sátira, cfr. W. S. Anderson, «Part versus Whole in Persius's Fith Satire», *op. cit.,* páginas 153-168.

el diálogo satírico general en el que se incluye. El estoicismo y su doctrina se enfrentan, tanto en este pequeño diálogo como en el resto de la pieza, a la creencia popular de que la auténtica libertad es la que concede el pretor.

De esta forma Persio puede pasar a exponer su sermón moral con la *auctoritas* que le proporciona su amistad con Cornuto y su pertenencia a la escuela estoica; por eso no hay diferencia sustancial, como ha señalado Dessen[87], entre el adversario de los versos 83-90 y el interlocutor al que se dirige Persio: ambos defienden que la libertad civil es la válida. Sólo permanece en pie la diferencia arrastrada por el contexto. El adversario de los versos 83-90, incorporado a un ejemplo concreto, puede ser identificado como un liberto, mientras que a lo largo del discurso del satírico, el interlocutor no aparece tan claramente definido, es simplemente el paradigma del hombre que guiado por esa creencia estúpida vive esclavizado por las pasiones.

Esta segunda parte de la sátira tiene, por tanto, una construcción diatríbica compensada por ágiles cambios de tono y por el tratamiento satírico de la temática moralizadora. Incluso en el pasaje correspondiente a la presentación positiva de la doctrina (vv. 92-123) la abundante ejemplificación realista aligera la argumentación. Lo mismo podemos decir de las personificaciones diatríbicas de la segunda sección (vv. 132-188): el hecho de que se trate de vicios personificados permite mantener implícito el polo positivo de la sátira; además, las personificaciones son hábilmente utilizadas para la representación dramática de las ataduras morales —Avaricia, Lujuria, Amor y Ambición— de la víctima. Así gana en eficacia el ataque porque es indirecto. El satírico se limita a comentar las escenas (vv. 154-160) y culmina su crítica con una descripción en términos realistas de las supersticiones, que también tiranizan el alma de su interlocutor.

Para terminar hace un comentario irónico que podemos interpretar como una autoironía sobre el desarrollo diatríbico que ha tomado la sátira concebida en principio como conversación privada: «Habla de este modo....» (vv. 189-191). Persio se ha dejado llevar por la contradicción entre el estudio y la práctica de una vida entregada a la Filosofía en el círculo de los

[87] *Op. cit.*, págs. 73-74.

iniciados, por un lado, y la divulgación de la misma, por otro. A pesar de su falta de fe en esta, se ve arrastrado a elevar la voz y a abrir su *sermo* a una audiencia en la que siempre señala desdeñosamente al gran público irrecuperable (cfr. III, 77-88, VI, 75 y ss., etc.). Con el comentario final se distancia de su conferencia sobre la libertad e indirectamente potencia el valor de *secrete loquimur* y de la enseñanza dirigida a los que aún pueden salvarse[88].

Esta autoironía nos confirma una vez más que Persio era consciente de la antimonia que encontrábamos en su programa (I, 119-120). Quizás por eso en la tercera y la cuarta adopta el tono de un maestro exhortando a un joven aún moldeable. De esta forma limitaba el círculo de la divulgación. También en la V su tono es el de un maestro, pero su comentario final se debe precisamente a la indefinición del interlocutor: ha desplegado su capacidad de predicador estoico ante una audiencia demasiado amplia y es consciente de que para la mayoría su doctrina es inútil.

Podemos concluir, por tanto, que Persio con sus intentos de expresar la doctrina moral estoica en el marco del *sermo,* estaba respondiendo a su concepción programática de utilizar la sátira como autoexpresión moral o como vehículo de la predicación estoica a un público limitado, a discípulos del Pórtico o a los que pudieran ser receptivos a la misma; pero las influencias combinadas de la diatriba y de la retórica dominante en la literatura de su tiempo determinaron la apertura de su discurso a la gran audiencia, apertura que, como hemos visto, deja su impronta en la organización estructural de todas sus sátiras.

Examinados ya el tratamiento de los temas éticos y la estructura, hemos de pasar a analizar ahora el estilo y el humor de las sátiras de Persio.

---

[88] Tiene razón Ch. Witke cuando dice que la mejor forma de interpretar esta sátira es considerar el sermón moral como una exhibición de Persio ante Cornuto mostrándole su capacidad para dar una conferencia moralizadora (*Latin Satire. The Structure of Persuasion,* Leiden, 1970, pág. 96).

El hecho de que el análisis de los dos niveles anteriores confirme las contradicciones que con respecto a ellos podíamos señalar en su programa, nos invita a esperar lo mismo en lo que se refiere al estilo.

Recordemos que Persio reivindicaba el estilo llano y natural de las *verba togae,* pero sin renunciar a prestarle una cierta elegancia y novedad de acuerdo con los presupuestos poéticos horacianos —cfr. *iunctura callidus acri* y *ore teres modico,* V, 14-15 [89]—. Con ello no se limitaba a seguir el camino de la disciplinada *labor limae* de Horacio, combatiendo así la facilidad y superficialidad que él critica en la poesía contemporánea (I, 103-106), sino que introducía una incoherencia en su poética, pues la *iunctura acris* no supone sólo una cierta contradicción con la naturalidad de las *verba togae,* es algo más: como veíamos, *acri* puede referirse a un tono más encendido y un estilo más elevado que el de aquéllas. Quizás por eso se refería en *Coliambos* a su obra como *carmen,* que chocaba a su vez con la *rusticitas* implicada en su autodefinición como *semipaganus.* Tal *rusticitas* apuntaba a un estilo más bajo incluso que el llano de las *verba togae* [90]. El programa estilístico de Persio presenta, pues, notables divergencias y nos hace esperar una amalgama de elementos coloquiales, elevados y vulgares.

La lectura de las sátiras no frustra esta expectativa. Es indiscutible que Persio cumple su programa en este punto. Por un lado, encontramos un estilo llano, incluso a veces vulgar, que se ajusta a las descripciones realistas requeridas por la sátira; por otro le vemos elevar el tono cuando la ocasión lo requiere, como por ejemplo en su pasaje de alabanza a Cornuto en V, 1-51 o cuando se indigna y recurre al apóstrofe, la interrogación retórica e incluso a la aliteración (cfr. I, 83; V, 146, etc.) [91]. Además no sólo hace uso alternativo de diferentes niveles de estilo; también los mezcla. Por poner un solo ejemplo: *Romulidae saturi* combina en un solo sintagma un término épico,

[89] Cfr. A. La Penna, art. cit., pág. 59.

[90] Cfr. F. Bellandi, art. cit., págs. 336-337.

[91] Cfr. J. H. Brouwers, «Allitération, anaphore et chiasme chez Perse», *Mnenosyne,* 26 (1973), págs. 249-264.

*Romulidae,* con uno que pertenece al léxico de la realidad cotidiana. Pero lo más notable y característico de su estilo es el cuidado con el que está trabajado; incluso en el uso de las *verba togae* y en el de la *rusticitas* se ha introducido una preocupación por la precisión y un esfuerzo por sacar de los términos la mayor expresividad posible, que es propia de un poeta culto y refinado.

Ahora bien, no creemos que se deba ver aquí una contradicción de Persio, interpretable en el sentido de que él mismo cae en la elaboración técnica que criticaba en sus contemporáneos. Puede verse en él la tendencia común de toda la literatura de su tiempo a responder con novedades y barroquismo estilístico al bloqueo que suponía la aceptación de que los clásicos eran insuperables[92]. Pero es evidente que Persio parte de la poesía clásica[93] como respuesta a la inspiración neotérica que critica en la poesía modernista y que todo su trabajo con el lenguaje está encaminado a crear un estilo único por su dificultad a fin de combatir la superficialidad técnica de aquella. Se muestra coherente con su crítica literaria. Sus contradicciones están situadas en otro nivel: la elevación ocasional del estilo era algo nuevo en el género y abre un camino que será profundizado por Juvenal con su abandono del estilo llano tradicional y su creación de la *satura tragica.*

De todas formas, para emitir juicios más precisos sobre el estilo de Persio y los diversos estratos ligüísticos que implica, sería necesario apoyarse en un minucioso análisis no sólo de sus sátiras, sino de la poesía contemporánea en general puesta en la perspectiva de la evolución de la lengua poética latina[94]. Este es un trabajo que rebasa en gran medida las pretensiones y los límites de la presente introducción.

Vamos a limitarnos a analizar los procedimientos retóricos que más utiliza el satírico e intentaremos ver, aunque sólo sea someramente, si se adaptan a sus propósitos satírico y moral[95].

---

[92] Cfr. F. Cupaiuolo, *op. cit.,* págs. 30-38, y A. La Penna, *op. cit.,* pág. 60.

[93] Sobre la técnica de imitación de Persio, cfr. D. Henss, «Die Imitationstechnik des Persius», *Philologus,* 99 (1955), págs. 277-294, y H. Erdle, *Persius: Augusteische Vorlage und neronische Überformung,* Diss. Munich, 1968.

[94] Cfr. A. La Penna, *op. cit.,* pág. 63.

[95] La riqueza verbal del discurso poético de Persio, sus dificultades de

Expresado en otros términos, examinaremos no sólo sus recursos estilísticos, sino también cómo estos se ponen al servicio del ataque ridiculizador del escritor.

Partiremos en principio de las *iuncturae acres* programáticas. Scivoletto[96], forzando quizás el sentido de *iunctura* en Horacio hasta entender por ella únicamente la asociación entre términos que implican una relación bilateral antinómica, dice que Persio ha ido mucho más lejos con el procedimiento al asociar elementos léxicos de la esfera física con los de la esfera de lo incorpóreo. De tal procedimiento, que permite hacer concreto todo concepto abstracto, a la *translatio* —sigue Scivoletto— no hay más que un paso. *Iuncturae acres* y metáforas son, en efecto, los procedimientos más utilizados por Persio y a los que más atención han prestado comentaristas y críticos.

Ambos han sido estudiados con la finalidad preferente de poner de relieve el expresionismo de la poesía de Persio o, en el caso de la metáfora, su valor como elemento unificador de sátiras en las que la unidad argumental no es muy aparente[97]. Nuestra intención es diferente. Estudiamos a Persio como satírico y desde la perspectiva histórico-literaria de la evolución del género; nos interesa examinar sus procedimientos en relación con su propósito de *radere mores*. Para esta tarea el género utilizaba recursos codificados por la retórica como *genera ridiculi*. Ya lo hemos dicho: una de las condiciones de la crítica satírica es mezclar la seriedad de la censura moral con el humor para hacer más efectivo su ataque. Por eso no nos interesa sólo poner de relieve la habilidad de Persio en la experimentación con el lenguaje, sino analizar su funcionalidad en la sátira.

Nos hemos referido a la posibilidad de un doble significado en *acri:* agudeza en la combinación de palabras en el sintagma y chanza agresiva. Este último valor ha sido hasta ahora completamente descuidado, como lo ha sido en general el estudio del

---

comprensión, privilegian un acercamiento al satírico a través de minuciosos comentarios de pasajes individuales que dañan la apreciación de conjunto y supone, incluso, un descuido del propósito moral e ideológico unitario del satírico.

[96] Cfr. art. cit., págs. 100-104.

[97] Este es el caso del ya citado artículo de K. Reckford.

*ridiculum* en Persio[98]. Sin embargo, en muchas de sus *iuncturae acres,* acompaña a la expresividad, lograda mediante la relación inesperada de términos comúnmente extraños, un componente ridiculizador y burlesco que da cuenta del valor satírico del procedimiento. Veamos algunos ejemplos.

En V, 5 *robusti carminis offas* el satírico reúne en el sintagma términos concretos —*offas, robusti*—, con uno de la esfera espiritual —*carmen*— al que sólo con propósito denigrativo pueden ser unidos aquéllos. El paso siguiente son las metáforas basadas en la identificación entre poesía y comida que aparecen a continuación.

Una de las formas más características del ataque satírico consiste precisamente en degradar a su víctima de lo espiritual a lo físico[99]. Aquí tenemos una muestra persiana de ellas. En la base de todos los procedimientos por los que se logra este tipo de ataque está la *similitudo turpioris* uno de los primeros procedimientos codificados por Cicerón en su doctrina retórica del *ridiculum (De Or.,* II, 66, 264). La comparación con algo más bajo, bien sea de lo espiritual con lo concreto o del hombre con un animal, lleva un componente de descalificación y de condena que la convierte en vehículo apropiado para el ataque satírico.

En un estudio más amplio sobre la teoría de la sátira[100] hemos estudiado con detenimiento la aportación de antiguos y modernos al análisis de los procedimientos de ridiculización indirectos propios de la sátira. No vamos a extendernos aquí sobre ellos; pero nos interesa recordar algunas de las conclusiones a que allí llegábamos:

Siguiendo a J. Cohen[101] establecíamos una diferencia entre el uso de tropos y figuras en el ataque. En estas últimas el mecanismo retórico actúa en el plano sintagmático; por eso son más abiertas, requieren una implicación menor del lector en la interpretación y sirven al ataque directo. Los tropos, en cambio,

---

[98] Dedicado exclusivamente a este aspecto sólo existe, que sepamos, el artículo de M. Squillante Saccone, «Tecniche dell'ironia e del comico nella satira di Persio», *BStudLat.,* 10 (1980), 3-25.

[99] Cfr. A. Kernan, *The Plot of Satire,* Yale, 1965, págs. 51-55.

[100] Cfr. n. 20.

[101] «Teoría de la Figura», *Investigaciones Retóricas,* II, Buenos Aires, 1974 (ed. francesa, 1970), págs. 11-43.

al realizar su desviación semántica con respecto al eje paradigmático son idóneos para el ataque indirecto, requieren una mayor participación del lector en la interpretación y por ello una implicación más fuerte en el punto de vista del satírico con lo que sus posibilidades de persuasión son mayores. Por eso la sátira, cuanto más indirecta es, más uso hace de metáfora, hipérbole, alusión e ironía. Estos tropos actúan con frecuencia conjuntamente en la sátira. Nos referiremos brevemente a ellos. Empezaremos por la ironía, el tropo más propiamente satírico.

La definición más exacta de la ironía es que es un tropo mediante el que se dice lo contrario de lo que se quiere dar a entender[102]. El significado superficial es el connotado, mientras el denotado esta en algún grado de contrariedad con él. Esta doble potencialidad lo convierte en el tropo maestro de la sátira, pues como Kernan señaló con agudeza, la ironía puede comunicar al mismo tiempo los dos polos de la sátira, el ataque y la norma moral[103]. La superficie del discurso irónico puede comunicar el ideal positivo al que la realidad deforme e inmoral no se ajusta, mientras el significado intentado es precisamente dicha realidad. Es, por eso, el método satírico más indirecto, porque lleva implícita la norma moral. Por otra parte, en la contrariedad entre sus dos significados reúne el contraste o incongruencia que aseguran el efecto cómico.

Naturalmente esta es una definición muy simplificada de la ironía, que se basa con frecuencia en contradicciones muy sutiles y no siempre es fácil de interpretar. Cuando no es muy fuerte la resistencia que la ironía pone a la interpretación, se trata de ironía abierta, que lleva su aguijón por delante y puede ser considerada sarcasmo. Esta es la forma agresiva de ironía. De todas formas, exceptuada la autoironía que es la antesala del humor[104], la ironía tiene siempre un componente evaluativo. El

---

102 Cfr. B. Allemann, «Ironie als literarisches Prinzip», *Ironie und Dichtung*, ed. de A. Schaefer, Munich, 1970, págs. 11-38.

103 Cfr. *op. cit.*, págs. 81 y ss.

104 Lo entendemos aquí en sentido estricto, por oposición a la ironía, como una actitud crítica más tolerante que ésta (cfr. H. Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, París, 1950, pág. 98, y H. Morier, *Dictionnaire de poétique et rhétorique*, París, 1975, pág. 582).

irónico parte en su discurso de un plano superior y con frecuencia adopta una actitud despreciativa; un componente burlesco corresponde a la esencia de la ironía.

La metáfora, en cambio, no tiene *ethos* burlesco y al basar su mecanismo en la semejanza, carece del elemento de incongruencia que produce la risa. Es un tropo que para servir al propósito satírico tiene que partir de un parangón denigrativo, basarse en una *similitudo turpioris*.

En el mecanismo básico de la hipérbole también puede haber una comparación; pero este tropo pone en relación términos tan incompatibles que en ocasiones, en vez de subrayar la semejanza, hace estallar el contraste. Junto con la *similitudo turpioris* y con metáforas basadas en asociaciones desmesuradas puede cumplir una función importante en la caricatura y en otros modos de representación satírica que tengan por fin la deformación interesada de la realidad. Pues la representación de esta en la sátira está siempre al servicio del proyecto moral del satírico, que lleva a cabo sobre ella un trabajo de distorsión y selección de los aspectos más feos y condenables. De ahí el valor de tropos como la hipérbole y la alusión para el discurso satírico. Si el primero es útil para deformar por exageración, el segundo se pone al servicio de la insinuación, que, sin acusar directamente, sugiere y hace suponer la degeneración oculta.

Todos estos tropos los utiliza Persio a veces conjuntamente, pero hace un uso privilegiado de la metáfora que, según los contextos, le sirve para funciones serias o ridiculizadoras. Pero antes tenemos que ver el procedimiento que sustituye en Persio a la *similitudo turpioris* y que funciona como clave de muchas metáforas ridiculizadoras. Este es la *iunctura acris*.

En el ejemplo del que partíamos hemos visto cómo desembocaba en metáfora y servía para explicitar el término degradado con el que se compara la poesía, la comida, puesto que está explícitamente unida a ella en el sintagma. La *iunctura acris* funciona como una figura y es, por tanto, mucho más fácil de interpretar que cualquier tropo. A pesar de lo chocantes que resultan las *iuncturae* léxicas y sintácticas que Persio hace y de que a ellas se les atribuye su oscuridad, en la mayor parte de los casos sirven de clave a procedimientos más herméticos tales como metáforas e ironías. Constituyen, en definitiva, un recurso

verbal bastante abierto y que, sin duda, podría ser calificado como *acer*, puesto que lleva su aguijón por delante.

Además, como ya ha sido señalado, el acercamiento entre las ideas y las cosas en las *iuncturae acres* sirve para denunciar la realidad baja e incluso grosera que se oculta tras la brillantez aparente[105]. El procedimiento está al servicio de la moralización. Algunos ejemplos más nos permitirán aclarar esto.

Cuando el satírico en la primera escena de recitación de la *Sátira* I dice *carmina lumbunt / intrant et ... scalpuntur* (vv. 20-21), junta audazmente en el sintagma lo espiritual y lo físico; pero al mismo tiempo condena una poesía fuerte sólo para excitar los más bajos instintos. A una intención semejante responde en II 3 *prece emaci*. La *iunctura acris* desvela la verdadera naturaleza de una plegaria aparentemente piadosa y la reduce a sus verdaderas dimensiones. También *Quiritem vertigo facit* en V, 75-76 degrada el valor de la libertad civil a un simple gesto físico. A esta capacidad para la denuncia moral el procedimiento incorpora la *decepta exspectatio* y el contraste que aseguran su efecto chistoso. De ahí su predominio absoluto en las sátiras de Persio.

No es, de todas formas, sólo un vehículo de moralización y *ridiculum;* la concisión y efectividad expresiva general de la sátira persiana dependen de él. Así lo encontramos también en un contexto sin intencionalidad crítica ni denigrativa como es la apertura epistolar de la *Sátira* VI. Pero, en general, su función es la de desvelar con el acercamiento a lo físico o a lo concreto la naturaleza viciosa o falsa de lo espiritual o lo ideal. La incongruencia entre los términos y lo inesperado de su conjunción pueden hacer reír, pero siempre con la risa desdeñosa del cómplice del satírico.

El procedimiento se hace más sutil cuando se pasa de la combinación a la sustitución y, en lugar de *iuncturae* como las comentadas, tenemos metáforas. A muchas de ellas nos hemos referido ya. Ahora sólo queremos señalar que el mecanismo básico a que responden con frecuencia en la sátira de Persio es el de la *similitudo turpioris*. Las que utiliza en la *Sátira* I para la

[105] Cfr. A. La Penna, art. cit., pág. 54. También H. Bardon, «Perse et la réalité des choses», *Latomus*, 34 (1975), págs. 319-335 y pág. 326, señala que la materialización de lo abstracto hace su sátira más eficaz.

crítica de la poesía contemporánea comparan esta o su efecto con las más bajas inclinaciones gastronómicas o sexuales. Aún más duras son las que en la parte diatríbica de la V presuponen la consideración del «esclavo moral» como un perro o un animal atrapado: *relego funemque reduco,* «de nuevo te acorto la cuerda» (v. 118) y *(ne velis) artos rodere casses,* «no intentes roer las apretadas redes» (v. 170). Del mismo tipo es la que leemos en IV, 15 *caudam iactare popello,* «pavonearte ante el populacho adulador».

Con la sustitución metafórica de lo abstracto por lo concreto se fortalece también la impresión realista de la sátira, de manera que incluso un precepto filosófico como *nosce te ipsum* se expresa en términos descriptivos: *habita tecum: noris quam sit tibi curta supellex.* La intención es señalar la pobreza del propio habitáculo del interlocutor, las carencias de su conciencia moral.

Incluso la doctrina filosófica positiva está expresada con términos descriptivos y del ámbito de lo real empleados metafóricamente. Naturalmente en este caso las metáforas no tienen componente despreciativo ni peyorativo. Persio utiliza metáforas que se habían convertido en lugares comunes de la enseñanza filosófica. Se repiten siempre las mismas: la alegoría de la vida como un camino que se bifurca aparece en III, 56-57 y en V, 34-35; en V, 40 *sub pollice* es una alusión a la concepción de la juventud como arcilla moldeable (cfr. III, 23-24); la enseñanza filosófica es la *regula* que endereza las costumbres torcidas (cfr. V, 38); también la comparación de la vida con una carrera (III, 67-68) aparece en otros moralistas. Asimismo, el examen de conciencia de los versos 104-112: «vivir firme sobre los talones», «saber distinguir la verdad de la apariencia del cobre bañado en oro» —una virtud de Cornuto, cfr. V, 24-25— «señalar lo que hay que hacer con tiza y lo que hay que evitar con carbón», «abrir y cerrar los graneros según lo exijan las circunstancias» eran ya lugares comunes cuando Persio recurrió a ellos[106]. Probablemente también lo era la comparación de la enseñanza filosófica con la limpieza de las orejas que se

---

[106] Ch. Witke, *op. cit.,* pág. 100, señala paralelos con el final de Horacio, *Ep.,* II 2, y dice que, según C. Martha, tales preguntas reflejan una práctica estoica común (cfr. *Études morales sur l'antiquité,* París, 1896[3], págs. 215 y ss.).

encuentra ya en Horacio: el «estoico» de V, 86 se caracteriza «por su oreja bien lavada con cáustico vinagre»; las *aures* tienen que estar limpias para recibir la enseñanza moral de Cornuto (cfr. V, 63) o para escuchar la sátira moral de Persio (I, 127). Esta metáfora es también utilizada por el satírico con valor censor y sarcástico, pero para ello emplea siempre el diminutivo despreciativo *auriculae* (cfr. I, 106-107, II, 30, etc.)[107].

En los pasajes en que aparecen estas metáforas filosóficas tradicionales predomina lo serio sobre lo *ridiculum*. ¿Se puede decir lo mismo de los contextos diatríbicos más amplios en que se insertan? En algún caso, como el de la alabanza a Cornuto en V, 30-51, sí. En el resto la situación es más compleja. Es común a dichos contextos el predominio del tono censor y didáctico del satírico, caracterizado por algunos de los recursos tradicionalmente asociados con la *indignatio* propia de la invectiva, tales como apóstrofes y descalificaciones directas al interlocutor, interrogaciones retóricas etc. Así, por ejemplo en III, tan pronto como empieza el reproche moralizador, en los versos 15 y siguientes, encontramos estos rasgos. La superioridad del maestro difícilmente admite relajación; pero, habida cuenta de la tendencia satírica general a recurrir a ejemplos concretos, la crítica adopta formas tales como la caricatura y lo grotesco que pueden hacer reír, pero como señalábamos antes a propósito de las metáforas y de las *iuncturae acres* designatorias, la risa suscitada por la sátira de Persio ocasionalmente en sus desarrollos diatríbicos es siempre dura y descalificadora de las víctimas de sus ataques. Ironía y otros *genera ridiculi* más indirectos y sutiles no se encuentran en tales contextos.

Además, en el modo de representación realista predominante en la sátira de Persio destaca lo grotesco[108], en cuyo efecto se combinan lo cómico con lo desagradable, en proporciones que dependen de la intencionalidad que se le atribuya[109]. Natural-

[107] Para un examen minucioso de todas las apariciones de la metáfora en Persio, cfr. K. Reckford, *op. cit.*, págs. 478-482.

[108] Lo grotesco ha sido señalado ya en algunos pasajes (cfr. W. S. Anderson, «Intr.», pág. 39, y A. La Penna, art. cit., págs. 48 y ss.), pero no ha recibido un tratamiento detenido. Por nuestra parte tampoco pretendemos hacer aquí un análisis exhaustivo, pero sí señalar su funcionalidad satírica.

[109] Para lo grotesco y sus relaciones con otras formas de representación, ver Ph. Thomson, *The Grotesque*, Londres, 1972.

mente Persio no pierde vista de su propósito moral y presenta la realidad censurada de manera que provoque disgusto y rechazo. A ello contribuyen también las metáforas y los *iuncturae acres,* ya examinadas.

Podemos ver su utilidad al servicio de lo grotesco en la segunda escena de recitación de la sátira primera. La metáfora gastronómica, *rancidulum* (v. 32), junto con las violentas *iuncturae* que la continúan, *vatum et plorabile siquid / eliquat, ac tenero subplantat verba palato* (vv. 34-35) unidas a algún rasgo descriptivo más —*de balba nare*— nos hacen evocar la desagradable imagen del recitador masticando y colando las palabras, pero tiene gracia. Nos lleva a compartir el sarcasmo con el que el satírico se burla del poetastro en los versos siguientes: «Dan su aprobación los próceres: ¿No son ahora más felices las famosas cenizas del poeta?» (vv. 36-40).

Siempre que Persio desciende a la descripción minuciosa de lo físico se desliza hacia lo grotesco. No queremos insistir en la primera escena de recitación de la *Sátira* I; pero, además del componente grotesco presente en las *iuncturae acres* antes comentadas, es notable también la referencia a un detalle no visual que el satírico introduce para subrayar que la blandura de la recitación es tan extrema que puede llevar a la náusea: *liquido cum plasmate / mobile conlueris,* «después de enjuagarte la garganta ágil con gargarismo modulador».

A veces encontramos lo grotesco centrado solamente en un pequeño detalle, pero elegido con tanta fortuna que tiñe todo el contexto. Tal es el caso de la descripción del patricio en I, 57: su grosera tripa de cerdo recuerda la que él mismo sirve a sus clientes (v. 53). Otras la insistencia sobre un determinado aspecto consigue el mismo efecto: así en la culminación de la crítica de la poesía moderna, la superficialidad de ésta es transmitida metafóricamente por *summa saliva, natat in labris* y *in udo* (vv. 104-105)[110]. De esta forma nos obliga a evocar en la conclusión las operaciones fisiológicas que los recitadores llevaban a cabo en las primeras escenas de la sátira.

---

[110] En III, 58-59, también depende el efecto grotesco de la insistencia sobre lo «suelto», «lo desunido», que hace que la cabeza del joven escape a su control (cfr. *laxum, soluta, dissutis).*

Pequeños enclaves grotescos podemos encontrar en otros pasajes, como por ejemplo en la descripción de las operaciones lustrales de la vieja en II, 32-33 o en la pintura de las incomodidades que conlleva la Avaricia hecha por la Lujuria en V, 145-147; pero vamos a centrarnos en el episodio del enfermo de la *Sátira* III (vv. 88-106) y en la descripción del homosexual de la IV (vv. 33-41).

En el primero se nos lleva de una presentación dramática muy ágil del enfermo en dos escenas sucesivas, en casa del médico y de un amigo, al clímax, la narración de su muerte en el baño. En ésta, Persio nos da una muestra de su capacidad para la concisión cargada de sentido, sin recurrir apenas[111] a sus *iuncturae* habituales. A pesar de ser una muerte repentina la que se nos narra, no se excluye ni un sólo detalle de su proceso. El factor tiempo tan importante en el desarrollo de todo el episodio —entre la primera y la segunda escena pasan tres días— no se olvida tampoco aquí, de manera que fortalece la impresión realista: el baño y los eructos ácidos son simultáneos; de todas formas, se pone a beber y es entonces cuando le sobreviene el temblor que le sacude el vaso de vino de las manos, y el castañetear de dientes; por último el vómito definitivo. Da tal predominio al aspecto grosero de la muerte, que sólo suscita desagrado. De esta presentación grotesca ha desaparecido el elemento cómico, el satírico se ha deslizado a lo macabro. Pero lo compensa rápidamente con la narración del entierro, también grotesca —cfr. los detalles del cadáver ungido de amomos y su disposición con los «calcañales» mirando a la puerta (vv. 104-105)—, pero más ligera. El satírico se permite aquí una nota subjetiva —*beatulus*—, que denota su burla. De esta forma lo macabro no arruina por completo el carácter satírico de un episodio, en el que no falta por completo el chiste verbal —cfr. en el verso 92 la *iunctura: modice sitiente lagoena*—, si bien saca más efecto del desarrollo dramático.

En cuanto a la descripción del homosexual, hemos de advertir previamente que no está puesta en boca del satírico, sino que sirve de ejemplo a la crítica de los defectos ajenos, que el satírico censura; es decir, a una crítica malévola y hecha sin

[111] Habría que excluir *albo ventre.*

propósito moral. Para servir a sus fines al satírico tenía que distinguir claramente entre su dureza y la del *ignotus* que le lanza sus dardos a la cara al homosexual. Basta leer la sátira completa y vemos que la homosexualidad de Alcibíades en el primer ejemplo es sólo sugerida por las referencias a sus gustos y por la metáfora del verso 15, ya comentada; más abajo también de forma indirecta, por medio de una metáfora —*caecum vulnus,* verso 44— insinúa la homosexualidad de su interlocutor. Frente a su censura, tejida de metáforas sugerentes, la crítica brutal del *ignotus.*

En último término también de esta es responsable el satírico y en ella le vemos expresar sin contención la aversión que el vicio despertaba en él. El tono despectivo y sarcástico del *ignotus* —«escupe» sus palabras— es compartido por el satírico, aunque por coherencia dramática y moral se lo haya prestado momentáneamente a otro. Una vez más lo grotesco sirve para dar una imagen desagradable del mundo. Pero en este caso no es tan directo como en *Sátira* III. Persio se sirve aquí de una serie de metáforas agrícolas —*runcantem, gurgulio, plantaria, labefactent, filix, aratro*— que deforman la realidad por exageración. Ya en la presentación de la situación encontrábamos una *iunctura acris* encaminada a exagerar con desmesura la voluptuosidad de la víctima (v. 33 *si ... figas in cute solem,* «si te clavas el sol en la piel» dice literalmente). En la descripción misma, la comparación implícita con un campo lleno de abrojos, helechos etc. que hay que limpiar —*runcantem*—, y la evocación de la fertilidad femenina por *vulvas,* que sustituye aquí a *podicem,* prestan una gran densidad al discurso. Lo grotesco está más que nunca puesto al servicio de la sátira. Toda la descripción pone en términos concretos el reproche de esterilidad que se lanza indirectamente contra el homosexual. Y esto gracias a la intención irónica de *vulvas* y a las connotaciones agrícolas de las metáforas.

De modo que el ataque brutal, casi absurdo por su exageración, gana ingenio por el significado adicional que indirectamente conlleva. El componente *ridiculum* de la descripción grotesca se ve potenciado por las connotaciones de las metáforas.

Otro modo de representación satírica empleado por Persio en

los ejemplos que ilustran su doctrina en las partes diatríbicas, es la caricatura. Nos referiremos sólo a las más notables: la de los filósofos puesta en boca del centurión en la *Sátira* III (vv. 79-84) y la del avaro de Cures de la *Sátira* IV (vv. 25-32)

En el primer caso, el efecto burlesco y denigratorio de la caricatura está conseguido por la insistencia en el aspecto y actitud externa de los filósofos y por la reducción drástica de la doctrina filosófica a una sentencia. Contribuyen a su efectividad las *iuncturae acres* de los versos 81-82, que con su mezcla característica de lo abstracto y lo concreto —*murmura cum secum et rabiosa silentia rodunt / utque exporrecto trutinantur verba labello,* «cuando consigo mismos rumian murmullos y rabiosos silencios y sopesan las palabras en su labio alargado»— sirven de transición de la descripción puramente física del verso 80 a la sentencia filosófica final; pero además degradan los «silencios» y las meditaciones de los filósofos, así como sus «palabras» al convertirlos en objetos de acciones físicas.

En la del avaro de Cures la hipérbole inicial sobre sus propiedades (v. 25) establece el eje sobre el que se va a desarrollar la caricatura. Por contraposición a sus enormes riquezas, la miseria de su celebración de las *Compitalia* es también exagerada. La descripción se detiene en los detalles más pequeños para dar cuenta del profundo sufrimiento del avaro por los gastos a que le obliga el día de fiesta: no desperdicia ni una copa de la cebolla que toma con sal, sufre hasta por el polvo que ha de quitarle a la caneca de vino y gimotea su brindis. Una cierta ironía tiñe el trazado predominantemente caricaturesco de la escena, pues con el brindis, el satírico nos obliga a evocar la alegría del día de fiesta, mientras *ingemit* nos transmite la inversión de las convenciones realizada por el avaro. Su caricatura no viene sino a confirmar la idea concisamente transmitida por los proverbios con que al principio lo identificaba el interlocutor: es un pobre infeliz, «nacido con mala estrella» (v.27).

No falta, por tanto, *ridiculum* en los desarrollos diatríbicos de la sátira persiana, un *ridiculum* que está unido al predominio de la representación realista y al que sirven tanto el humor puntual frecuentemente denigratorio presente en metáforas y *iuncturae acres* como la tendencia a la descripción grotesca y caricaturesca.

En general, se trata de un *ridiculum* duro, *acer,* que cumple bien su función de *radere mores* y *culpam defigere.* En los desarrollos diatríbicos, si exceptuamos las sátiras primera y sexta, está prácticamente ausente la ironía. De toda la colección la sátira más pobre en humor es la II: la fuerte implicación emocional del satírico en la censura no le permite distanciarse. El *ridiculum* es siempre un producto de la inteligencia, de la razón que mantiene al margen y bajo control las pasiones. Por eso tenemos que esperar un mayor despliegue del *ridiculum* satírico sutil e indirecto en las sátiras menos dogmáticas y también en los marcos dramáticos de las demás.

Al analizar la *Sátira* I ya señalábamos el uso frecuente de ironía y parodia, especialmente en la sección en que la crítica de la técnica y los contenidos de la poesía moderna se expone por medio del diálogo entre el satírico y el adversario, portavoz del *populus.*

La ironía de autotraición es el medio indirecto por el que el satírico denuncia la falta de gusto y de juicio literarios del público romano. Al principio del diálogo, (vv. 64-65) es evidente su ironía cuando para referirse a la pulida técnica del verso moderno recurre a la metáfora de los marmoristas. La clave está en *per leve iunctura* que entra en contradicción con la propia opción del satírico por la *iunctura acris.* El interlocutor no interpreta correctamente el discurso del satírico, lo toma en serio, y se convierte en víctima de la ironía al insistir, autotraicionando su ignorancia en los aspectos técnicos y puramente externos de la poesía. Lo mismo sucede más abajo cuando, incapaz de descodificar la parodia de la poesía bucólica que hace el satírico, aplaude (v. 75). Esta técnica no podía faltar en un pasaje de sátira literaria, como tampoco las citas, paródicas o no —esto no podemos decirlo—, de especímenes de poesía moderna, citas que responden a la misma intención irónica de burlarse de ella sirviéndose de la técnica satírica más indirecta: la ironía de auto-traición, que convierte al propio defensor de la citada poesía en el portavoz ignorante del ataque; mientras cree alabar, sirve a los propósitos del satírico.

Dejado al margen este contexto especial, la ironía en el resto de la sátira es bastante abierta y podemos considerarla sarcasmo. Ya hemos comentado el sarcasmo de los versos 110 y siguien-

tes, donde el satírico hace tales concesiones al adversario que llega a la paradoja de invertir el papel de la sátira y convertirla, de purificadora —*mordaci radere vero*—, en inmundicia —*oletum*. También en los comentarios subsiguientes a la segunda escena de recitación (vv. 36-40), las hipérboles presentes en *iuncturae* tales como *cinis ... felix* y en *levior cippus,* denuncian con tanta claridad la intención sarcástica que no ofrecen dudas de interpretación al interlocutor. Este califica enseguida la burla del satírico como excesiva. La inclinación de Persio al *ridiculum* duro es evidente incluso cuando recurre a los procedimientos de ataque más sutiles.

También en la ironía empleada en la apertura de la *Sátira* III para establecer el marco dramático, señalábamos ya que en realidad se trata de condescendencia irónica, pero hecha desde el plano superior del maestro y con un componente evidente de evaluación negativa. Lo mismo podemos decir de la ironía del Sócrates de Persio en la *Sátira* IV. No es verdad que Persio le haya quitado a Sócrates por completo la ironía; pero aquí no queda nada de la fingida ingenuidad del Sócrates platónico; este es un maestro, que hace algunas concesiones a su discípulo en un contexto en el que el discurso irónico desemboca enseguida en la indignación de las preguntas retóricas de los versos 14-18, que descubren la verdadera opinión que Sócrates tiene de Alcibíades y denuncian la viciosa condición de éste. Ya desde los primeros versos no permanece oculta la ironía, pero sus claves son muy sutiles: alusión a la ventajosa posición social de Alcibíades (v. 3), desvalorización de su poder sobre el pueblo mediante el diminutivo despreciativo *plebecula* (v. 6), adopción sospechosa del estilo elevado en el verso 7 —*fert animus*—, etc. La ironía habría podido mantenerse velada de no haber sido porque Sócrates, como el satírico en la *Sátira* III, la abandona por completo y empieza a lanzar reproches moralistas directos.

Muy diferente es la ironía que encontramos en la *Sátira* VI. También por el humor se diferencia esta pieza de las demás. En ella no tenemos a un diatribista lanzando su lección desde un plano superior, sino que, establecido al principio el tono de un *sermo* de igual a igual con un amigo, no lo abandona más, aunque su receptor cambie después y su discurso se dirija al lector en general. El humor del satírico no se centra sólo en

determinados puntos, sino que con algunos cambios de tono se extiende por toda la pieza.

En los primeros versos y de acuerdo con el contexto de conversación entre dos poetas, el satírico cita un verso de Ennio (v. 9) y aprovecha la ocasión para burlarse una vez más (cfr. *Col.,* 2-3) de sus fantasías de inspiración elevada aludiendo al sueño en el que contaba que Homero se la había aparecido para anunciarle su encarnación en él. Después, cuando empieza a tratar el tema de las riquezas, mantiene su crítica en los habituales términos realistas, pero su tono no se enciende con la ira del censor como en las demás sátiras. De vez en cuando encontramos un comentario irónico, una alusión burlesca, etc. Cierto sarcasmo hay en sus felices definiciones del avaro y del derrochador como *vafer,* (v. 20) y *magnanimus* (v. 22). La descripción realista del naufragio, que sirve de objeción a su programa de vida, no es grotesca[112]. Si acaso puede verse en ella cierta intención irónica al poner de relieve la ironía de la situación: los dioses de popa, los protectores del amigo, yacen desamparados en la playa lo mismo que aquel.

No podemos analizar cada rasgo de humor. En el diálogo con el heredero las chistosas provocaciones del satírico definen su posición, distanciada, pero no abiertamente superior. No es a su heredero a quien pretende enseñar y esto determina el tono. Destaca, sobre todo, la ironía en el pasaje en que le amenaza con contribuir al triunfo de Calígula con un espectáculo de cien parejas de gladiadores (vv. 43-49). Las alusiones a que en realidad es un triunfo ficticio, una mera representación, sirven de clave a la ironía (cfr. *frigidus,* v. 45) que apunta al tiempo pasado sin victorias ni triunfos auténticos (*locat,* v. 47): todo el decorado de la ceremonia tiene que ser alquilado, y la elevación épico-paródica del tono en el verso 44: *insignem ob cladem Germanae pubis.* No me resisto a comentar por último la ironía presente en *sum tibi Mercuris,* (v. 62). El satírico adopta la forma del dios más venerado por los ambiciosos en contraposición con sus propias convicciones. Sólo puede tratarse de pose irónica. En definitiva es esta la sátira donde el satírico hace un

[112] No condena la ambición del amigo comerciante, como se esperaría de su posición ideológica expresada en V.

uso más sostenido de la ironía y del *ridiculum* indirecto y no agresivo adoptado programáticamente por Horacio para el género. Por ello es considerada con razón la pieza más horaciana de la colección.

Para concluir podemos decir que el *ridiculum* de Persio se endurece por causa de su inclinación a la censura diatríbica, pero que el poeta tenía capacidad y da muestras de ello para un humor más sutil y distanciado. Lo que ocurre es que, junto al dogmatismo filosófico persiano, nos encontramos ya en el camino de la evolución posterior del género, hacia la sátira henchida de indignación de Juvenal.

# NOTA AL TEXTO Y A LA TRADUCCIÓN

Para el establecimiento del texto hemos seguido fundamentalmente la insustituible edición de W. V. Clausen y la más reciente de D. Bo. Nos hemos apartado de ellos en cuestiones de puntuación cuando el resultado de nuestro análisis literario así lo aconsejaba.

En cuanto a la traducción, larga podría ser la exposición de las dificultades y las soluciones adoptadas. El estilo voluntariamente conciso y chocante de Persio hace que sea bastante penosa la tarea de traducir sus sátiras. Una fidelidad absoluta al original daría al traste con la comprensión del texto en castellano; pero, por otra parte, el reto de una traducción para un filólogo clásico consiste en lograr claridad en la lengua de llegada sin dejar de ser fiel al autor antiguo. El camino intermedio entre fidelidad al original y respeto a los lectores que no conocen la lengua latina, es el ideal al que hemos tendido ante las difíciles encrucijadas en que Persio pone al traductor, no digo ya en cada verso, sino en cada sintagma, en cada una de sus famosas *iuncturae acres*. Muchas veces, hay que admitirlo, son intraducibles. Por eso hemos elaborado un nutrido aparato de notas, que servirán para aclarar las opciones tomadas en la traducción.

A las notas les hemos asignado también otras dos funciones: muchas de ellas sirven de guía en la lectura cuando los saltos, sin transiciones, de un tema a otro son demasiado duros y difíciles de seguir; otras explican referencias a costumbres e instituciones romanas que no tiene correlato en nuestra cultura. En este capítulo somos deudores de todos los comentarios recogidos en la Bibliografía.

# BIBLIOGRAFÍA

## Ediciones y comentarios

Barr, W., y Lee, G., *The Satires of Persius*, texto con trad. en verso por Lee, e introducción y comentario por Barr, Liverpool, 1987.
Beikircher, H., *Kommentar zur VI. Satire des A. Persius Flaccus*, Graz, 1969.
Bo, D., *A. Persi Flacci Saturae*, introducción, texto crítico, trad. y notas de..., Turin, 1985 (1961[1]).
Cartault, A., *Perse. Satires*, París, 1966 (1921[1]).
Clausen, W. V., *A. Persi Flacci et D. Iuni Iuvenalis Saturae*, Oxford, 1966.
Dolç, M., *A. Persio Flaco. Sátiras*, ed., introducción y comentario de..., Barcelona, 1949.
Harvey, R. A., *A Commentary on Persius*, Leiden, 1981.
Herrmann, L., *Perse. Satires*, texto, ed. y trad. por..., Bruselas, 1962.
Jenkinson, J. R., *Persius. The Satires*, texto con trad. y notas de..., Warminster, 1980.
Ramsay, G. G., *Juvenal and Persius*, con trad. inglesa, Londres-Nueva York, 1918, revisada en 1940.
Scivoletto, N., *A. Persi Flacci Saturae*, introducción, texto y comentarios, Florencia, 1968, rist. de la 2.ª ed. (1956[1]).

## Traducciones

Dolç, M., *A. Persi Flac. Sàtires*, traducción de..., Barcelona, 1954.
Seel, O., *Die Satiren des Persius*, latín y alemán ed. por..., Munich, 1950.

TORRENS BÉJAR, J., *Persio y Juvenal. Sátiras Completas con los Coliambos de Persio,* Barcelona, 1982².
VILLEGAS GUILLÉN, S., *A. Persio Flaco. Sátiras,* prólogo, trad. y notas de..., Madrid, 1975.
VIVEROS, G., *A. Persio Flaco. Sátiras,* introducción, trad. y notas de..., México, 1977.
VÒLLARO, S., *A. Persio Flacco. Le Satire,* trad. y notas de..., Turín, 1971.

OTRAS OBRAS

ANDERSON, W. S., «Introduction», *The Satires of Persius,* trad. de W. S. Mervin, Port Washington, Nueva York-Londres, 1961.
— «Recent Work in Roman Satire (1937-55), (1955-62), (1962-8)», *The Classical World Bibliography of Roman Drama and Poetry and Ancient Fiction,* Donlan, W.(ed.), Nueva York-Londres, 1978, págs. 237-280.
— «Recent Work in Roman Satire (1968-78)», *CW,* 75 (1982), páginas 273-299.
— *Essays on Roman Satire,* Princeton, 1982.
BALLOTTO, F., *Cronologia e evoluzione spirituale nelle Satire di Persio,* Mesina, 1964.
BARDON, H., «Perse et la réalité des choses», *Latomus,* 34 (1975), páginas 319-335.
BELLANDI, F., «Persio e la poetica del *semipaganus», Maia,* 24 (1972), págs. 317-341.
BIONDI, G. G., «Persio fra poetica e poesia», *BStudLat.,* 8 (1978), páginas 87-94.
BRAMBLE, J. C., *Persius and the Progammatic Satire. A Study in Form and Imagery,* Cambridge, 1974.
CIZEK, E., *L'époque de Néron et ses controverses idéologiques,* Leiden, 1972.
COFFEY, M., *Roman Satire,* Londres, 1976.
CORTÉS, R., *Teoría de la sátira. Análisis de Apocolocyntosis de Séneca,* Cáceres, 1986.
CUPAIUOLO, F., *Itinerario della poesia latina nel I secolo dell'impero,* Nápoles, 1973.
D'ANNA, G., «Persio *Semipaganus», RCCM,* 6 (1964), 181-85.
DESSEN, C. S., *Iunctura Callidus Acri,* Chicago-Londres, 1968.
DUFF, W., *Roman Satire. Its Outlook in social Life,* Cambridge, 1937.
ERDLE, H., *Persius: Augusteische Vorlage und neronische Überformung,* Diss. Munich, 1968.

GRIMES, S., «Structure in the Satires of Persius», *Neronians and Flaviens,* ed. de D. R. Dudley, Londres, 1972, págs. 113-154.
HENSS, D., «Die imitationstechnik des *Persius», Philologus,* 99 (1955), págs. 277-294.
HÓRVATH, I. K., «Perse et Néron», *StudClass.,* 3 (1961), páginas 337-343.
JEKINSON, R., «Interpretations of Persius's Satires III and IV», *Latomus,* 32 (1973), págs. 521-549.
KNOCHE, U., *La sátira romana,* Brescia, 1969 (trad. de la 2.ª ed. alemana, Gotinga, 1959).
KORZENIEWSKI D., «Die erste Satire des Persius», *Die Römische Satire,* ed. por el mismo autor, Darmstadt, 1970, págs. 384-438.
— «Die weite Satire des Persius», *Gymnasium,* 77 (1970), páginas 199-210.
— «Die dritte Satire des Persius», *Helikon,* 11-12 (1971-1972), páginas 289-308.
LA PENNA A., «Persio e le vie nuove della satira latina», ensayo introductorio a *Persio. Satire,* trad. y notas de E. Barelli, prólogo al texto de F. Bellandi, Milán, 1959.
MARMORALE, E., *Persio,* Florencia, 1956.
MARTÍN, J. M. K., «Persius: Poet of the Stoics», *G & R,* 8 (1939), págs. 172-182.
NISBET, R. G. M., «Persius», *Essays on Roman Literature: Satire,* ed. de J. P. Sullivan, Londres, 1963, págs. 39-71.
OLTRAMARE, A., *Les origines de la diatribe romaine,* Ginebra, 1926.
PARATORE, E., *Biografia e Poetica di Persio,* Florencia, 1968.
PASOLI, E., «Note sui componimenti d'argomento letterario di Persio», *Paideia,* 23 (1968), págs. 281-319.
— «Attualità di Persio», *ANRW,* II, 32.3, Berlín-Nueva York, 1985, págs. 1813-1843.
RAMAGE, E. S.; SIGSBEE, D. L., y FREDERICKS, S. C., *Roman Satirist and their Satire. The fine Art of Criticism in ancient Rome,* New Yersey, 1974.
RECKFORD, K. J., «Studies in Persius», *Hermes,* 90 (1962), páginas 476-504.
RIEKS, R., «Das stoische Dogma des Persius», *Homo. Humanus. Humanitas,* Munich, 1967, págs. 197-201.
RUDD, N., *Themes in Roman Satire,* Londres, 1986.
SCHMIDT, E. G., «Diatribe und Satire», *Wiss. Zeitschr, Univ. Rostock,* 15 (1966), págs. 507-515.
SMITH, W. S., «Speakers in the third Satire of Persius», *CJ,* 64 (1969), 305-308.

SCHOLZ, U., «Persius», *Die römische Satire,* ed., por J. Adamietz, Darmstadt, 1986, 179-230.
SCIVOLETTO, N., «La poetica di Persio», *Argentea Aetas. In memoriam E. V. Marmorale,* Génova, 1973, págs. 83-105.
SQUILLANTE SACCONE, M., «Tra metafora e realismo: recenti studi su Persio», *BStudLat.,* 6 (1976), págs. 98-112.
— «La poesia di Persio alla luce degli studi più recenti (1964-1983), *UNRW,* II 32.3, Berlín-Nueva York, 1985, págs. 1781-1812.
— «Tecniche dell'ironia e del comico nella satira di Persio», *BStud-Lat.,* 10 (1980), págs. 3-25.
SULLIVAN, J. P., *Literature and Politics in the Age of Nero,* Cornell University Press, 1985.
TER VRUGT-LENTZ, J., «Satire und Gessellschaft bei Horaz and Persius», *Gymnasium,* 77 (1970), págs. 480-484.
— «Die Choliamben des Persius», *Philologus,* 111 (1976), páginas 80-85.
VAN ROOY, C. A., *Studies in classical Satire and related Literary Theory,* Leiden, 1966.
WASZINK, J. H., «Das Einleitungsgedicht des Persius», *Wiener Studien,* 76 (1963), págs. 79-91.
WILLIAMS, G., *Change and Decline. Roman Literature in the early Empire,* Londres, 1978.
WITKE, E. Ch., «The Function of Persius' Choliambics», *Mnemosyne,* 15 (1962), págs. 153-157.
— *Latin Satire. The Structure of Persuasion,* Leiden, 1970.

# SÁTIRAS

## VITA A. PERSI FLACCI DE COMMENTARIO PROBI VALERI SUBLATA*

AULES PERSIUS FLACCUS natus est pridie Non. Dec. Fabio Persico L. Vitellio coss., decessit VIII Kal. Dec. P. Mario Afinio Gallo coss.

natus in Etruria Volaterris, eques Romanus, sanguine et affinitate primi ordinis viris coniunctus. decessit ad VIII miliarium via Appia in praediis suis.

pater eum Flaccus pupillum reliquit moriens annorum fere VI. Fulvia Sisennia nupsit postea Fusio equiti Romano et eum quoque extulit intra paucos annos.

studuit Flaccus usque ad annum XII aetatis suae Volaterris, inde Romae apud grammaticum Remmium Palaemonem et apud rhetorem Verginium Flavum. cum esset annorum XVI, amicitia coepit uti Annaei Cornuti,

---

* Este es el título con el que la *Vita* nos ha sido transmitida por los códices; sin embargo, la paternidad de M. Valerio Probo, gramático del siglo I d.C., ha sido muy discutida (cfr. Introducción, pág. 9).

2-3 Los años de nacimiento y muerte son respectivamente el 34 d.C. y el 62 d.C.

5 Por lazos de sangre estuvo unido a Arria la Menor, esposa del estoico Trásea Peto.

8 Fulvia Sisenia es la madre del poeta.

11-12 Remio Palemón fue el gramático más notable de Roma bajo Tiberio y Claudio. Verginio Flavo, maestro de Retórica también famoso, fue desterrado por Nerón en el 65 d.C. Como en el caso de Musonio Rufo, le debió el exilio a su renombre (cfr. Tac., *Ann.*, XV 71, 9).

13 Anneo Cornuto: maestro y filósofo estoico de origen africano. Posiblemente fue esclavo y después liberto de la familia de Séneca. También fue víctima de Nerón, que lo envió al exilio.

## VIDA DE A. PERSIO FLACO TOMADA DEL COMENTARIO DE VALERIO PROBO

AULO PERSIO FLACO nació el 4 de diciembre en el consulado de Fabio Pérsico y L. Vitelio; murió el 24 de noviembre en el consulado de P. Mario y Afinio Galo.

Nacido caballero romano en Etruria, en Volterra, estuvo unido por lazos de sangre y parentesco con hombres del rango senatorial. Murió en las propiedades que tenía junto a la Via Apia a ocho millas de Roma.

Su padre Flaco murió dejándole huérfano cuando apenas tenía seis años. Fulvia Sisenia se casó después con Fusio, un caballero romano, y también a este lo enterró al cabo de pocos años.

Estudió Flaco hasta los doce años en Volterra, luego en Roma con el gramático Remio Palemón y con el rétor Verginio Flavo. Cuando tenía dieciséis años empezó a frecuentar la amistad de Anneo Cornuto con tanta

ita ut nusquam ab eo discederet; inductus aliquatenus in philosophiam est.

amicos habuit a prima adulescentia Caesium Bassum poetam et Calpurnium Staturam, qui vivo eo iuvenis decessit. coluit ut patrem Servilium Nonianum. cognovit per Cornutum etiam Annaeum Lucanum, aeque tum auditorem Cornuti. nam Cornutus illo tempore tragicus fuit sectae poeticae, qui libros philosophiae reliquit. sed Lucanus mirabatur adeo scripta Flacci, ut vix se retineret recitantem a clamore: quae illius essent vera esse poemata se ludos facere. sero cognovit et Senecam, sed non ut caperetur eius ingenio. usus est apud Cornutum duorum convictu doctissimorum et sanctissimorum virorum acriter tunc philosophantium, Claudi Agathini medici Lacedaemonii et Petroni Aristocratis Magnetis, quos unice miratus est et aemulatus, cum aequales essent Cornuti, minor ipse. idem decem fere annis summe dilectus a Paeto Thrasea est, ita ut peregrinaretur quoque cum eo aliquando, cognatum eius Arriam uxorem habente.

---

16 Cesio Baso: poeta lírico citado por Quintiliano junto a Horacio (cfr. X 1, 96).

17 Calpurnio Estatura: no tenemos ninguna otra noticia de él. La identificación con Calpurnio Sículo parece absurda: cfr. A. Bartalucci, «Persio e i poeti bucolici di età neroniana», *RCCM,* 18 (1976), págs. 85-116.

18 Servilio Noniano: historiador, orador y político muy elogiado por Tácito: cfr. *Dial.,* XXIII, 2; *Ann.,* XIV. Cfr. también Quint. X 1,102.

19 Lucano es el famoso autor de *La Farsalia;* sobrino de Séneca, fue también condenado a muerte tras descubrirse la Conjuración de Pisón.

20 Esta noticia sobre Cornuto choca con el retrato unilateral que da Persio de su maestro en la *Sátira V.* Pero sabemos que Cornuto se ocupó también de cuestiones gramaticales y literarias. Hay quien le atribuye la *Octavia* (cfr. V. Ciaffi, «Intorno all'autore dell' *Octavia* «RIFC 15 (1937), 262 y ss., *cit.* por E. Marmorale, *op. cit.,* pág. 137).

22 Sobre las relaciones de Persio con Séneca y Lucano ver Introducción págs. 11-12.

27-28 De Claudio Agatino y de Petronio Aristócrates sólo conocemos lo que se nos dice aquí.

31 Trásea Peto, biógrafo de Catón de Utica y uno de los miembros más destacados de la oposición estoica a Nerón, se casó con una pariente de Persio, Arria la Menor hija de una mujer de grandeza heroica, ensalzada por el poeta en unos versos juveniles (cfr. *infra).* Trásea cayó víctima de la tiranía neroniana en el año 66.

intimidad que nunca se separó de él; avanzó bastante en el estudio de la Filosofía.

Tuvo por amigos desde la primera adolescencia al poeta Cesio Baso y a Calpurnio Estatura que murió joven cuando Persio aún vivía. Honró como a un padre a Servilio Noniano. Por Cornuto conoció también a Anneo Lucano, por entonces asimismo discípulo de Cornuto: pues Cornuto en aquel tiempo dejó los libros de Filosofía y siguiendo los pasos de los poetas escribió tragedia. Pero Lucano admiraba tanto los escritos de Flaco que, cuando los recitaba, apenas se contenía de gritar que los de aquél eran verdaderos poemas, que él sólo escribía bagatelas. También conoció tarde a Séneca, pero sin que su talento le sedujera. En casa de Cornuto frecuentó el trato de dos hombres de excepcional sabiduría e integridad moral, que entonces se entregaban ardientemente a los estudios filosóficos, el médico lacedemonio Claudio Agatino y Petronio Aristócrates de Magnesia, a los que admiró y emuló de una manera especial, pues eran de la edad de Cornuto mientras que él era más joven. Asimismo durante casi diez años fue sumamente estimado por Trásea Peto hasta el punto de que incluso viajó una vez con él pues estaba casado con una pariente del poeta, con Arria.

fuitorum lenissimorum, verecundiae virginalis, famae pulchrae, pietatis erga matrem et sororem et amitam exemplo sufficientis. fuit frugi, pudicus.

reliquit circa HS vicies matri et sorori. scriptis tantum ad matrem codicillis Cornuto rogavit ut daret HS $\overline{XX}$, aut ut quidam, $\overline{C}$; ut alii volunt, et argenti facti pondo viginti et libros circa septingentos Chrysippi sive bibliothecam suam omnem. verum Cornutus sublatis libris pecuniam sororibus, quas heredes frater fecerat, reliquit.

scriptitavit et raro et tarde; hunc ipsum librum inperfectum reliquit. versus aliqui dempti sunt ultimo libro, ut quasi finitus esset. leviter contraxit Cornutus et Caesio Basso, petenti ut ipse ederet, tradidit edendum. scripserat in pueritia Flaccus etiam praetextam Vescio et Hodoeporicon librum unum et paucos in Arriam matrem versus, quae se ante virum occiderat. omnia ea auctor fuit Cornutus matri eius ut aboleret. editum librum continuo mirari homines et diripere coeperunt.

decessit autem vitio stomachi anno aetatis XXX.

sed mox ut a schola magistrisque devertit, lecto Lucili libro decimo vehementer saturas componere instituit.

---

40 Crisipo fue el tercer director de la Stoa, después de Zenón y Cleantes y el sistematizador de la doctrina estoica. Según Diógenes Laercio, escribió 705 libros. Así, pues, Persio tenía su obra casi completa.

42 Persio sólo tenía una hermana. Este pasaje parece manipulado.

43 El libro incompleto es el de las *Sátiras*. Así pues, la *Vita* serviría de introducción a una edición comentada de Valerio Probo: cfr. F. Balloto, *op. cit.*, págs. 18-19 y D. Bo, *op. cit.*, pág. 19. Para una opinión distinta cfr. E. Paratore, *op. cit.*, pág. 40.

44 Resulta difícil ver de qué sátira quitó versos Cornuto (cfr. Introducción, pág. 15).

47-48 De estas primeras obras de Persio no sabemos casi nada (cfr. Introducción, págs. 14-15).

50-51 Con esta noticia concuerdan los testimonios de Quintiliano (cfr. X 1,94) y Marcial IV 29, 7.

52 Hay una incoherencia entre lo que dice aquí y las fechas indicadas al principio. Podría tratarse de una interpolación.

52-61 Este parágrafo final causa bastante perplejidad. Para una discusión detenida del problema cfr. E. Paratore, *op. cit.*, pág. 39 y L. Herrmann. *Perse. Satires. Texte établi et traduit par...* Bruxelles 1962, pág. XII.

Puede que este pasaje no perteneciera en principio a la *Vita,* sino al comentario del que aquella ha sido tomada (cfr. F. Balloto, *op. cit.*, pág. 20).

Tuvo un carácter muy dulce, la timidez de una doncella, una reputación sin tacha y un amor ejemplar hacia su madre, hermana y tía paterna. Fue austero y casto.

Les dejó a su madre y hermana cerca de dos millones de sestercios. En un codicilo dirigido sólo a su madre le pidió que le diera a Cornuto veintemil sestercios, o como algunos sostienen, cien mil; en opinión de otros también veinte libras de plata en objetos labrados y unos setecientos volúmenes de Crisipo o toda su biblioteca. Pero Cornuto tomó los libros y dejó el dinero a las hermanas, a las que su hermano había nombrado herederas.

Escribió de tarde en tarde y con lentitud; este mismo libro lo dejó inacabado. Algunos versos han sido suprimidos del final del libro para que parezca completo. Cornuto lo abrevió ligeramente y se lo entregó para que lo publicara a Cesio Baso que le había pedido que le dejara ocuparse personalmente de ello. Flaco había escrito también de niño una *praetexta, Vescio,* y un libro de viaje y unos pocos versos sobre Arria, la madre, la que se había matado ante su marido. Cornuto le aconsejó a la madre del poeta que destruyera todos estos escritos. En cuanto el libro se editó empezó el público a admirarlo y a disputárselo.

Murió de una enfermedad de estómago a los treinta años.

Pero después de dejar la escuela y los maestros, leyó el libro décimo de Lucilio y se puso con entusiasmo a

cuius libri principium imitatus est, sibi primo, mox omnibus detrectaturus cum tanta recentium poetarum et oratorum insectatione, ut etiam Neronem illius temporis principem inculpaverit. cuius versus in Neronem cum ita se haberet: *auriculas asini Mida rex habet,* in eum modum a Cornuto, ipse tantummodo, est emendatus: *auriculas asini quis non habet?* ne hoc in se Nero dictum arbitraretur.

59-61 El verso supuestamente enmendado por Cornuto es I, 121. En *Mida rex* podía estar aludiendo el satírico al mal gusto de Nerón: ver n. a I, 121. Aunque la noticia no es segura, D. Bo, *op. cit.*, págs. 25 y 27 la acepta como tal y restituye al texto la versión que, según la *Vita,* fue la original.

escribir sátiras. Imitó el principio de este libro dispuesto a denigrarse en primer lugar a sí mismo, luego a todos con persecución tan encarnizada de los poetas y oradores contemporáneos que incluso denunció a Nerón, entonces emperador. Un verso suyo contra Nerón que decía así: *el rey Midas tiene orejas de asno* fue enmendado por Cornuto, sólo justamente ese, de este modo: *¿quién no tiene orejas de asno?* para que no pensara Nerón que iba contra él.



# PRÓLOGO

## SINOPSIS

Persio rechaza la inspiración de las Musas: su poesía no es producto de un milagro sino del estudio disciplinado y de la reflexión moral personal, pero no por eso es inferior a la de los vates (1-7). Se distancia así, igual que habían hecho los satíricos anteriores, de los géneros elevados —Tragedia y Épica— pero también de otros tales como la elegía, un género de éxito en su época; después extiende su rechazo y crítica a los poetrastos contemporáneos que simulan la inspiración alada de Pegaso cuando, en realidad, su verdadera Musa, como la de los pájaros parlanchines, es el estómago (8-14).

# PROLOGUS

Nec fonte labra prolui caballino
nec in bicipiti somniasse Parnaso
memini, ut repente sic poeta prodirem.
Heliconidasque Pallidamque Pirenen
illis remitto quorum imagines lambunt
hederae sequaces: ipse semipaganus
ad sacra vatum carmen adfero nostrum.

---

1 Persio se refiere en este verso despreciativamente a Hippocrene, la «fuente del caballo», que brotó en el Helicón cuando, siguiendo las órdenes de Zeus, Pegaso golpeó este monte, que se hinchaba complacido ante el concurso de las Musas, para devolverlo a sus dimensiones habituales. La fuente fue consagrada a estas diosas y sus aguas conferían la inspiración poética. Para latinizar Hippocrene, el satírico ha recurrido a un adjetivo, *caballinus,* derivado del término popular para designar el caballo de tiro castrado: *caballus.* También *prolui* tiene connotaciones denigratorias (cfr. E. Pasoli, «Attualità di...», págs. 1819-1820).

2 El Parnaso es un monte con dos cumbres: una estaba consagrada a Apolo y otra a las Musas o a Dionisos —hay distintas versiones—. El sueño de Ennio, al que alude aquí Persio, pudo tener lugar en el Parnaso, aunque otros famosos sueños de iniciación poética —los de Hesíodo y Calímaco— tuvieron lugar en el Helicón.

4 Las Helicónidas son las Musas: a ellas estaba consagrado el Helicón. Pirene es una fuente de la acrópolis de Corinto, de origen asociado con Pegaso y consagrada también a las Musas. El adjetivo *pallidam* es producto de una transposición semántica: la palidez es un rasgo distintivo de los poetas.

5-6a Existía la costumbre de rodear con hiedra los bustos de los poetas consagrados que adornaban las bibliotecas públicas.

6b-7 Se contrapone él mismo —*ipse*— a los poetas inspirados —*illis* del verso 5—. El es un profano, casi un rústico, pero su poesía está a la altura de la de los vates y, por tanto, puede ir con ella a las celebraciones de aquellos (cfr. Introducción, págs. 23-24).

## PRÓLOGO

Ni he empapado mis labios en la fuente del Rocín, ni recuerdo haber soñado en el Parnaso de doble cumbre, para así de golpe salir poeta. Y las Helicónidas y la pálida Pirene se las cedo a aquéllos cuyos bustos lamen las yedras trepadoras; yo, un semiprofano, traigo mi poesía a los rituales de los vates.

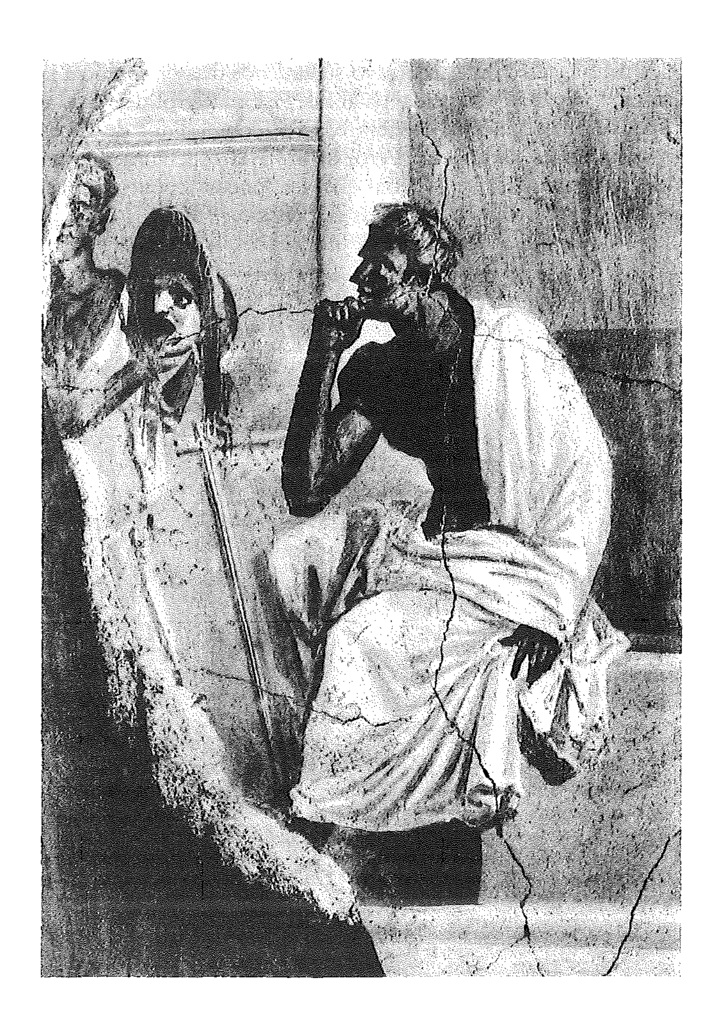
quis expedivit psittaco suum «chaere»
picamque docuit nostra verba conari?
magister artis ingenique largitor
venter, negatas artifex sequi voces.
quod si dolosi spes refulserit nummi,
corvos poetas et poetridas picas
cantare credas Pegaseium nectar.

8 *Chaere* es la transcripción latina del saludo griego.

11 Las voces negadas por la naturaleza a los animales son las humanas (v. 9), pero aquí apuntan metafóricamente a aquellas de que carecen los poetas imitadores, que también tienen por fuente de inspiración el estómago.

12-14 Dos interpretaciones posibles: o bien tomamos *dolosi... nummi* como «ganancia fraudulenta», ante la que los poetastros se crecen y dan a entender que cantan inspirados por Pegaso o es la audiencia de los próceres la dispuesta a creer que estos son vates inspirados con la esperanza de alcanzar con sus aplausos un dinero ganado con engaño, *dolosi* (cfr. Introducción, pág. 26).

¿Quién le adiestró al papagayo su «buenos días» y enseñó a la urraca a remedar nuestras palabras? El maestro del arte y dispensador del talento, el vientre, hábil conseguidor de voces negadas por la naturaleza. Pero, si brilla la esperanza de una moneda tramposa, se creería que los poetas cuervos y las urracas poetisas cantan el néctar de Pegaso.



# SÁTIRA I

## SINOPSIS

En el marco dramático de un *sermo* con un interlocutor ficticio, el satírico critica la degradación del gusto literario en Roma, que es el correlato obligado de la degeneración moral, ya que parte del principio «el estilo es el hombre» (1-12).

Recitadores vestidos con sus mejores galas (13-29), patricios que escriben epigramas en lujosos lechos de cedro (30-57), oradores que prefieren el aplauso por una antítesis lograda antes que el éxito de la causa (85-87), deambulan en esta pieza en la que la crítica está ágilmente dramatizada. El satírico pasa sin transiciones de la conversación con el interlocutor al apóstrofe a la víctima, de la presentación de escenas a la crítica del sistema escolar o al comentario sobre las opiniones literarias del *populus* (63-106).

La búsqueda del aplauso, la excesiva preocupación por la forma, el gusto por temas mitológicos griegos y asiáticos alejados de la realidad romana, característicos del panorama literario contemporáneo, son los blancos sucesivos de Persio. Implícita en la crítica está su propia posición moral y literaria. Frente a la literatura blanda e insustancial que ocupa salones de recitación, banquetes e incluso los tribunales, el satírico ha optado por la expresión de la «verdad», por dura que sea, en el género cultivado antes por Lucilio y Horacio (114-118).

Es consciente de la falta de éxito de la sátira en su tiempo, pero rechaza la gloria otorgada por un público que no tiene capacidad para discernir. Sólo lectores educados en el estudio de la Antigua Comedia Griega pueden apreciar la franqueza y el ingenio de su obra (123-125).

## SATURA I

O curas hominum! o quantum est in rebus inane!
«quis leget haec?» min tu istud ais? nemo hercule. «nemo?»
vel duo vel nemo. «turpe et miserabile.» quare?
ne mihi Polydamas et Troiades Labeonem
praetulerint? nugae. non, si quid turbida Roma
elevet, accedas examenve inprobum in illa
castiges trutina, nec te quaesiveris extra.
nam Romae quis non...? ah, si fas dicere!... sed fas
tum cum ad canitiem et nostrum istud vivere triste
aspexi ac nucibus facimus quaecumque relictis,
cum sapimus patruos: tunc tunc —ignoscite (nolo,
quid faciam?) sed sum petulanti splene— cachinno.

---

1 El diálogo entre el satírico y el interlocutor ficticio parte de la lectura de un verso *de Lucilii primo* según el escoliasta (cfr. I, 9 en la ed. de Marx). Así es aceptado por la mayoría de los comentaristas, aunque algunos señalan ecos de Lucrecio I, 330 y II, 14. Una cita del *inventor* del género para dar entrada a la primera sátira sería más apropiada que una alusión a Lucrecio.

4 «Polidamante y las Troyanas»: en estos nombres griegos hay ecos de Homero, *Ilíada*, XXII, 100 y 105. Polidamante y los troyanos y troyanas, cuya censura temía Hector en el poema homérico, se convirtieron para griegos y romanos en ejemplos proverbiales de críticos severos. Persio alude aquí probablemente a algún crítico literario de moda en su tiempo. Con el femenino *Troiades* señala la degeneración de los patricios romanos.
Labeón es un poeta traductor de Homero que será nombrado de nuevo en el verso 50.

8 La aposopesis, reticencia del satírico a decir claramente lo que piensa, será superada en el verso 121: *auriculas asini quis non habet?*, ¿quién no tiene orejas de asno?

12 El bazo era para los antiguos la sede de la risa.

# SÁTIRA I

*¡Oh preocupaciones de los hombres! ¡Cuánta vacuidad hay en sus asuntos?*

—«¿Quién leerá eso?»

¿A mí me lo dices? Nadie, por Hércules.

—«¿Nadie?»

Puede que dos o ... quizás nadie.

—«Vergonzoso y deplorable.»

¿Por qué? ¿Temes que Polidamente y las Troyanas prefieran a Labeón antes que a mí? ¡Bobadas! No; si una Roma perturbada desacredita una obra, no asientas o intentes corregir el rígido fiel de su balanza y no te busques fuera de ti. Pues en Roma, ¿quién no ...? !Ah! Si se pudiera hablar... Pero se puede; cuando contemplo los cabellos encanecidos y este sombrío modo de vida nuestro, y lo que hacemos apenas dejamos el juego de las canicas, cuando adoptamos los aires severos de nuestros tíos: entonces, entonces —perdonad (no es mi deseo, pero ¿qué puedo hacer?) tengo un bazo tan insolente— me desternillo de risa.

scribimus inclusi, numeros ille, hic pede liber,
grande aliquid quod pulmo animae praelargus anhelet.
scilicet haec populo pexusque togaque recenti
et natalicia tandem cum sardonyche albus
sede leges celsa, liquido cum plasmate guttur
mobile conlueris, patranti fractus ocello.
tunc neque more probo videas nec voce serena
ingentis trepidare Titos, cum carmina lumbum
intrant et tremulo scalpuntur ubi intima versu.
tu, vetule, auriculis alienis colligis escas,
auriculis quibus et dicas cute perditus «ohe»?
«quo didicisse, nisi hoc fermentum et quae semel intus
innata est rupto iecore exierit caprificus»?
en pallor seniumque! o mores! usque adeone
scire tuum nihil est, nisi te scire hoc sciat alter?
«at pulchrum est digito monstrari et dicier "hic est".
ten cirratorum centum dictata fuisse
pro nihilo pendes?» ecce inter pocula quaerunt
Romulidae saturi, quid dia poemata narrent.
hic aliquis, cui circum humeros hyacinthina laena est,

---

15 Aquí se inicia, mediante la presentación de una escena de recitación, la crítica de los poetas contemporáneos.

16 El «ónice natalicio» es un anillo recibido como regalo de cumpleaños. Adórnase con piedras preciosas y es considerado por Séneca un signo de afeminamiento (cfr. *N. Q.* VII 31, 2).

18 *patranti ... ocello:* sentido sometido a todo tipo de especulaciones (cfr. Bo, pág. 55). *Patrare* tiene valor ritual (*patrare foedus:* «concluir un pacto») y otro peyorativo (cfr. Quint. VIII 3, 44) y obsceno, seguido o no de *coitum*. Traducimos «insinuante» en el sentido de que se ofrece al «pacto sexual».

20 *Titos,* de *Titus Tacius* rey de los sabinos, está como *Romulidae,* por «romanos». También *titus* es el nombre común de la paloma salvaje símbolo de la ternura amorosa. Persio estaría intentando señalar el afeminamiento de los romanos. Por otra parte, *ingentes* puede denotar estupidez intelectual.

23 Verso muy discutido y de difícil interpretación. Aceptamos la lectura de los códices como algunos editores recientes (cfr. Jenkinson y Bo), *auriculis,* frente a la conjetura de Madvig, *articulis,* aceptada entre otros por Clausen, Bramble y Harvey. Para una discusión detenida de las posibles interpretaciones cfr. Bramble, *op. cit.,* págs. 79-89.

29 Sabemos por Suetonio que ya en la edad augústea era costumbre usar en las escuelas como texto de estudio los poemas de los poetas vivos.

30 El satírico cambia ahora y nos presenta una exhibición «poética» en el marco de un banquete.

Encerrados nos dedicamos a escribir, uno en verso, otro sin someterse al metro, algo grande capaz de agotar a un pulmón de poderoso aliento. Y ¡claro! bien peinado y resplandeciente con la toga nueva, y ¿cómo no?, con el ónice natalicio se lo leerás al público desde elevado sitial, después de enjuagarte la garganta ágil con gargarismo modulador, deshecho, con ojito insinuante. Entonces podrás ver cómo de forma indecorosa y con la voz alterada se estremecen los Titos, los grandullones, cuando los poemas les penetran en los riñones y sus intimidades sienten el cosquilleo del verso trémulo. ¡Vejete!, ¿No estás amontonando cebos para los oídos de otros, oídos a los que tú, exhausto, puede que también digas «basta»?

—«¿Para qué haber aprendido, si este fermento y el cabrahigo que nació una vez dentro, no rompen el hígado y salen?»

¿Y por eso tan pálido y decrépito? ¡Vaya costumbres! ¿Hasta tal punto tu saber no vale nada si no lo sabe otro?

—«Pero es hermoso que le señalen a uno con el dedo y digan : "Ese es". ¿No le vas a dar ningún valor a servirle de dictado a cien cabezas rizadas?»

Mira, aquí entre copa y copa los Romúlidas saciados quieren saber qué cuentan los divinos poemas. Y uno que rodea sus hombros con un manto de color jacinto se

rancidulum quiddan balba de nare locutus
Phyllidas, Hypsipylas, vatum et plorabile siquid,
eliquat ac tenero subplantat verba palato.
adsensere viri: nunc non cinis ille poetae
felix? non levior cippus nunc inprimit ossa?
laudant convivae: nunc non e manibus illis,
nunc non e tumulo fortunataque favilla
nascentur violae? «rides», ait, «et nimis uncis
naribus indulges. an erit qui velle recuset
os populi meruisse et, cedro digna locutus,
linquere nec scombros metuentia carmina nec tus?»
quisquis es, o modo quem ex adverso dicere feci,
non ego cum scribo, si forte quid aptius exit,
quando hoc rara avis est, si quid tamen aptius exit,
laudari metuam; neque enim mihi cornea fibra est;
sed recti finemque extremumque esse recuso
«euge» tuum et «belle». nam «belle» hoc excute totum:
quid non intus habet? non hic Ilias Atti
ebria veratro? non siqua elegidia crudi
dictarunt proceres? non quidquid denique lectis
scribitur in citreis? calidum scis ponere sumen,

34 Poesía sentimental sobre amores de heroínas mitológicas, continuadora quizás de *Heroidas* de Ovidio. De hecho Filis e Hipsipila son las «autoras» de las cartas II y VI respectivamente. Filis, hija del rey de Tracia, fue amada y abandonada por Demofonte, hijo de Teseo, y se suicidó. Hipsipila, hija del rey de Lemnos, fue amada por Jasón a su vuelta de la Cólquide; tuvo con él dos hijos, después fue abandonada y lloró largamente su infortunio; de ahí *plorabile*.

37 Alusión a la fórmula funeraria romana *S.T.T.L.*, «Seáte la tierra leve».

42 Del cedro se extraía un aceite que se utilizaba para mantener en buen estado el papiro. Por su elevado precio sólo se empleaba para obras verdaderamente dignas de ser conservadas.

43 El futuro de los malos poemas era servir de envoltorio en el mercado a productos como los nombrados. El motivo está ya en Catón XCV, 7 y Horacio, *Ep.*, II 1, 269. Más tarde aparecerá con mayor frecuencia (cfr. Estacio, *Silv.*, IV 9, 11 y ss. y Marcial II 2, 3).

50 Una vez más se refiere a Accio Labeón (cfr. v. 4), que, según el satírico, utilizaba el eléboro como excitante de sus cualidades mentales; su obra se debía, por tanto, a una inspiración artificial.

51 Sobre la composición en la mesa tenemos otros testimonios (cfr. Horacio, *Ep.*, II 1, 110; Petr., 55; Tác., *Ann.*, XIV 16, 2, etc.), pero Persio potencia en todo este pasaje el principio «el estilo es el hombre»: ¿qué poesía podían escribir unos hombres descritos por el satírico como cerdos?

pone a recitar con voz gangosa una rancia obrilla y salivea Filis e Hipsipilas y todo tema lacrimógeno tratado por los vates, y falsea las palabras con tierno paladar. Dan su aprobación los próceres: ¿No son ahora felices las famosas cenizas del poeta? ¿no es ahora más ligero el peso de la lápida funeraria sobre sus huesos? Aplauden los parásitos: ¿no nacerán ahora de aquellos manes, no nacerán del túmulo y de las cenizas afortunadas, violetas?

—«Te burlas» —dice— «y frunces el ceño con excesiva complacencia. ¿Habrá acaso quien no quiera estar con justo título en boca de todos, y después de componer poemas dignos del aceite de cedro, se niegue a dejarlos, aunque no teman ni a las caballas ni al incienso?»

Tú quiénquiera que seas —ah, el que acabo de hacer que me contradiga—, no voy a temer yo cuando escribo, si por azar sale algo bastante bueno, aunque eso es *rara avis,* si con todo sale algo bastante bueno, no voy a temer las alabanzas, pues no tengo un corazón de piedra, pero me niego a que el grado sumo y último de la perfección sea tu «bravo» y tu «delicioso». Veamos, sacude bien este «delicioso»: ¿Qué no lleva dentro? ¿No está aquí la *Ilíada* de Accio borracha de eléboro? ¿No están todas las elegiillas que en sus pesadas digestiones dictaron grandes señores? ¿No está, en fin, todo lo que se escribe en lechos

scis comitem horridulum trita donare lacerna,
et «verum», inquis, «amo, verum mihi dicite de me».
qui pote? vis dicam? nugaris, cum tibi, calve,
pinguis aqualiculus propenso sesquipede extet.
o Iane, a tergo quem nulla ciconia pinsit
nec manus auriculas imitari mobilis albas
nec linguae quantum sitiat canis Apula tantae!
vos, o patricius sanguis, quos vivere fas est
occipite caeco, posticae occurrite sannae!
«quis populi sermo est?» quis enim nisi carmina molli
nunc demum numero fluere, ut per leve severos
effundat iunctura unguis? «scit tendere versum
non secus ac si oculo rubricam dirigat uno.
sive opus in mores, in luxum, in prandia regum
dicere, res grandes nostro dat Musa poetae».

---

54 La tetina de cerda caliente era una exquisitez para los antiguos (cfr. Mart., VII 78, 3; IX 14, 3 y Juv., XI, 138).

56 *nugaris* tiene doble sentido: «bromeas» y «escribes bagatelas». La duplicidad de la crítica, que es moral y literaria al mismo tiempo, los actualiza los dos. Desgraciadamente en la traducción no podemos verter la doble potencialidad del término; nos limitamos al que más fuerza tiene en este pasaje en el nivel superficial del discurso, al moral —cfr. *verum,* verso 55.

58 El satírico invoca a Jano, dios de las puertas, representado con dos caras, por lo que nadie podía hacerle burlas por detrás.

De los tres tipos de mofa a que se refiere el poeta el más extraño quizás para nosotros es el primero: consistiría en levantar el brazo e imitar con los dedos el picoteo de la cigüeña. Los otros dos —sacar la lengua y ponerse las manos en las orejas— son más comunes.

60 Apulia era una región proverbialmente seca (cfr. Horacio, *Od.,* III, 30, 11; *Epod.,* 3, 16 y *Sat.,* 15, 78).

68 La pregunta del interlocutor sirve para pasar a centrar la crítica en la poesía en sí, en su técnica y sus contenidos.

65-66 Dos metáforas, inspiradas en el trabajo perfeccionista de los artesanos, sirven para describir la técnica de la poesía moderna. La primera está sacada de la práctica de los marmoristas, que pasaban las uñas por la superficie para comprobar si la unión entre los bloques era perfecta. La expresión se convirtió en proverbial para toda obra bien hecha y se encuentra también aplicada a la composición literaria (Sen. *Ep.,* 114, 15).

67-68 El satírico ataca aquí la falta de capacidad crítica del público que aplaude el hecho de que los poetas presten indiscriminadamente la misma solemnidad a los temas más diversos. Para una discusión más detenida sobre las dificultades de interpretación de estos versos y los siguientes ver Introducción, pág. 34.

de cedro? Sabes servir caliente una tetina de cerda, sabes regalarle un manto gastado a un protegido, pobrecillo, que tirita de frío y dices: «Me gusta la verdad, decidme la verdad sobre mí». ¿Cómo es posible? ¿Quieres que te la diga? Bromeas, calvo, cuando tu grasienta tripa de cerdo te sobresale pie y medio por delante. ¡Feliz tú, Jano, a cuya espalda no picotea ninguna cigüeña ni hacen burla manos hábiles en imitar blancas orejas de burro ni lenguas tan largas como la de una sedienta perra de Apulia! ¡Vosotros, sangre patricia, que tenéis el privilegio de vivir sin ojos en el cogote, dad la cara a la burla que os hacen por detrás!

—«¿Cuál es la opinión de la gente?»

¿Cuál va ser sino que ahora por fin los poemas fluyen con suave ritmo de modo que las junturas dejan deslizarse por su suavidad las uñas más exigentes?

—«Sabe trazar un verso en línea tan derecha como si tensara el rojizo cordel guiñando un ojo. Y aun si es preciso hablar de las costumbres, el lujo, los banquetes de los reyes, la Musa da ideas grandiosas a nuestro poeta».

ecce modo heroas sensus adferre docemus
nugari solitos Graece, nec ponere lucum
artifices nec rus saturum laudare, ubi corbes
et focus et porci et fumosa Palilia feno,
unde Remus sulcoque terens dentalia, Quinti,
cum trepida ante boves dictatorem induit uxor
et tua aratra domum lictor tulit. «euge poeta!»
est nunc Brisaei quem venosus liber Acci,
sunt quos Pacuviusque et verrucosa moretur
Antiopa aerumnis cor luctificabile fulta.
hos pueris monitus patres infundere lippos
cum videas, quaerisne unde haec sartago loquendi
venerit in linguas, unde istud dedecus in quo
trossulus exultat tibi per subsellia levis?
nilne pudet capiti non posse pericula cano
pellere quin tepidum hoc optes audire «decenter»?
«fur es» ait Pedio. Pedius quid? crimina rasis
librat in antithesis, doctas posuisse figuras
laudatur: «bellum hoc!» hoc bellum? an, Romule, ceves?
men moveat? quippe, et, cantet si naufragus, assem
protulerint? cantas, cum fracta te in trabe pictum
ex umero portes? verum nec nocte paratum
plorabit qui me volet incurvasse querella.

72 Las *Palilia* eran unas fiestas en honor de *Pales,* divinidad rústica honrada por los pastores el día 21 de abril. En esa fecha habían acontecido dos hechos históricos importantes: la fundación de Roma —de ahí que nombre a Remo, uno de los fundadores— y el nombramiento como dictador de L. Q. Cincinato.

76-78 Llama a Accio «Briseo» por el nombre de Baco *Briseus,* bien por la conexión de la tragedia con el culto de este dios, o por aludir a una de sus tragedias: *Bacchae*. *Antiopa* es el título de una tragedia de Pacuvio.

79 Llama a los padres *lippos,* «cegatos» para sugerir su degeneración (cfr. II, 72) y su falta de percepción. No sólo carecen de buen oído (cfr. vv. 8 y 121), tampoco la vista les acompaña.

83 y ss. El formalismo, que excita los más bajos instintos de la audiencia, ha llegado incluso a los tribunales.

87 «Rómulo» igual que antes «Titos» (v. 20) y «Romúlidas» (v. 31) representa al romano de vieja cepa, ahora degenerado.

89 Tenemos otros testimonios de esta costumbre de los naúfragos: para despertar compasión y acogerse a la caridad pública llevaban colgada una tabla con la representación de su desgracia (cfr. Hor., *A.P.* 20; *Sat.,* II 1, 33; Juv., XIV, 301 y de nuevo Per., *Sat.,* VI, 32).

Henos ahora enseñando a expresar sentimientos heroicos a quienes, acostumbrados a componer bagatelas en griego, no son capaces de describir un bosquecillo sagrado ni de hacer el elogio de un campo rico con cestos, fuego, cerdos y las *Palilia* de heno humeantes, de donde procede Remo y tú, Quintio, que gastabas la reja en el surco cuando tu mujer temblorosa te invistió dictador ante los bueyes y un lictor te llevó el arado a casa.

—«¡Bravo poeta!»

Hay ahora quien puede encontrar entretenimiento en el libro esclerótico del Briseo Accio, hay a quienes Pacuvio y su verrugosa Antíopa con el corazón compasivo, apoyado en tribulaciones, pueden entretener.

Cuando ves que unos padres cegatos imbuyen de estos consejos a sus hijos, ¿preguntas de dónde ha venido a las lenguas este refrito de palabras, de dónde esta indecencia por la que se te pone a saltar de éxtasis por los bancos un petimetre depilado? ¿No te da vergüenza no poder alejar los peligros de una cabeza encanecida sin que desees oír este tibio «correcto»? «Eres un ladrón» le dice uno a Pedio. Y Pedio ¿qué hace? Contrapesa las acusaciones en antítesis pulidas y recibe elogios por haber aplicado figuras doctas: «¡Qué bonito es esto!» ¿Esto bonito? ¿Acaso, Rómulo,... te contoneas? ¿Qué me conmueva? ¡Ya lo creo! Y si un naúfrago cantara, ¿le alargaría un as? ¿Cantas mientras llevas al hombro tu naufragio pintado en una traviesa rota? El que quiera verme ablandado por sus lamentos llorará la verdad y no una calamidad ideada la noche antes.

«sed numeris decor est et iunctura addita crudis.
cludere sic versum didicit "Berecyntius Attis"
et "qui caeruleum dirimebat Nerea delphin",
sic "costam longo subduximus Appennino".
"Arma virum", nonne hoc spumosum et cortice pingui
ut ramale vetus vegrandi subere coctum?»
quidnam igitur tenerum et laxa cervice legendum?
«torva Mimalloneis inplerunt cornua bombis,
et raptum vitulo caput ablatura superbo
Bassaris et lyncem Maenas flexura corymbis
euhion ingeminat, reparabilis adsonat echo».
haec fierent si testiculi vena ulla paterni
viveret in nobis? summa delumbe saliva
hoc natat in labris et in udo est Maenas et Attis
nec pluteum caedit nec demorsos sapit unguis.
«sed quid opus teneras mordaci radere vero
auriculas? vide sis ne maiorum tibi forte
limina frigescant: sonat hic de nare canina

92 y ss. El interlocutor vuelve de nuevo al tema de la poesía moderna y su delicado ritmo y aporta ejemplos que contrapone a la *Eneida* —v. 96—, en su opinión, hinchada y ruda. En estas citas y en los versos 99-103 podemos observar reunidas sus características más notables: abuso de nombres griegos, ausencia de elisión, modelos rítmicos rebuscados y mitología trillada. Probablemente el satírico eligió ejemplos extremos o exageró sus rasgos con fines paródicos. Los versos, puestos en boca del interlocutor, tendrían así el efecto de la ironía de auto-traición, ya que, al citarlos este, está ayudando «inconscientemente» al satírico en su ataque.

Sobre la posibilidad de que aludiera aquí a la poesía de Nerón y su círculo cfr. Harvey, pág. 43, J. P. Sullivan, *op. cit.*, págs. 101 ss. y Bo, 86-87.

93 Atis es el nombre del joven que se castró en honor de Cibeles. Berecintio viene del nombre del monte frigio en que se inició el culto.

99-103 Estos cuatro versos describen un ritual báquico: Basaris y Ménade son nombres de bacantes y «evohé» es el grito proferido por ellas cuando entraban en trance.

104 *natat in labris et in udo est:* son expresiones proverbiales para denotar superficialidad y charlatanería. Por eso nos parece acertada la traducción de Villegas Guillén «son papel mojado». De ahí que en tales poemas no se sienta el esfuerzo intelectual que hace al poeta «machacar el pupitre» y «morderse las uñas» (cfr. Hor., *Sat.*, I 10, 71).

107 y ss. A partir de aquí Persio sigue el modelo de la programática de Lucilio XXVI y de Horacio, *Sat.*, II 1. Como en aquellas, el interlocutor advierte al satírico del peligro que entraña escribir sátira, porque la verdad puede molestar a personajes influyentes.

—«Pero a los versos toscos se les ha dado hermosa juntura. Así aprendió a cerrar un verso "Atis Berecintio" y "el delfín que surcaba el cerúleo Nereo", así "arrancamos una costilla al extenso Apenino". "Las armas y el héroe" ¿no es esto espumoso y de gruesa corteza como una vieja rama consumida por un crecimiento excesivo del corcho?»

Pues, ¿qué hay, entonces, tierno y digno de leerse con el cuello delicadamente inclinado?

—«De estruendos mimaloneos llenaron las trompas enfurecidas y la Basáride dispuesta a llevarse la cabeza arrancada al altivo novillo y la Ménade a punto de guiar al lince con pámpanos de hiedra redoblan el evohé; repetidor el eco resuena».

¿Se harían estas cosas si perviviera en nosotros alguna fibra de la virilidad paterna? Impotentes flotan en la saliva a flor de labios, y Ménade y Atis son papel mojado: ni han machacado el escritorio ni saben a uñas mordidas.

—«Pero ¿qué necesidad hay de rascar delicados oídos con caústica verdad? Por favor, mira no sea que se te enfríen las puertas de los amigos importantes: ahí resuena, gangosa, la letra del perro».

littera». per me equidem sint omnia protinus alba;
nil moror. euge omnes, omnes bene, mirae eritis res.
hoc iuvat? «hic» inquis «veto quisquam faxit oletum».
pinge duos anguis: «pueri, sacer est locus, extra
meiite». discedo. secuit Lucilius urbem,
te Lupe, te Muci, et genuinum fregit in illis.
omne vafer vitium ridenti Flaccus amico
tangit et admissus circum praecordia ludit,
callidus excusso populum suspendere naso.
me muttiri nefas? nec clam? nec cum scrobe? nusquam?
hic tamen infodiam. vidi, vidi ipse, libelle:
auriculas asini quis non habet? hoc ego opertum,
hoc ridere meum, tam nil, nulla tibi vendo
Iliade. audaci quicumque adflate Cratino
iratum Eupolidem praegrandi cum sene palles,
aspice et haec, si forte aliquid decoctius audis.
inde vaporata lector mihi ferveat aure,

---

109 La «letra del perro» es la «r». El interlocutor pronostica a Persio que en las casas importantes le recibirá el gruñido de los perros (cfr. Dolç, pág. 106, Scivoletto, pág. 30 y Bo, pág. 91). Pero *hic* podría referirse a la propia poesía de Persio y el «rrr» canino a la agresividad de la misma (cfr. Harvey, pág. 48 y D. Korzeniewski, art. cit., pág. 424).

113 Las serpientes simbolizaban los genios protectores de un lugar y se pintaban en tumbas y monumentos para prohibir *facere oletum*.

114 y ss. El satírico evoca ahora a Lucilio y Horacio, que escribieron sátira antes que él, como justificación de su derecho a decir la verdad. Al primero le estaba permitido incluso referirse a sus víctimas nombrándolas con su propio nombre: Lupo, cónsul en 156 a.C es la víctima del famoso *concilium deorum;* a Mucio lo ridiculizaba en el libro II. Ambos personajes son citados también Horacio, *Sat.* II 1, 68 y Juvenal 1, 154 como signos de la *libertas* del *inventor.*

118 Traducido el texto al pié de la letra sería «hábil en colgarse a la gente de su nariz aclarada», «de su nariz de fino olfato» (cfr. Hor., *Sat.,* I 4,8). Hemos adoptado la solución de Dolç como la más próxima a lo que dice en latín.

119 y ss. Alude aquí a la leyenda del rey Midas, que fue castigado por Apolo con unas orejas de asno por haber considerado la música de Pan mejor que la suya. Su barbero descubrió el secreto y se lo confió a un hoyo, pero los cañaverales que nacieron de él lo difundieron. Se resuelve ahora la cuestión planteada en el verso 8: el juicio estético de los romanos es como el de Midas. Sobre la posible alusión a Nerón, v. *Vita,* 56-61.

123 Cratino, Eúpolis y el «grandioso anciano» —Aristófanes—, los tres representantes de la Antigua Comedia Ática, son evocados por el satírico como autores en los que sus lectores hipotéticos deben haber formado previamente su sentido del humor.

Por mí, de acuerdo: que sea todo blanco, sin más. No me opongo. ¡Todos fantásticos! ¡Bien por todos!, seréis auténticas maravillas. ¿Te gusta así? «Aquí» —dices— «prohíbo que nadie se haga sus necesidades». Pinta dos serpientes: «Niños es lugar sagrado, id a mear fuera». Me voy. Lucilio desgarró a la ciudad, a ti, Lupo, a ti, Mucio, y se rompió las muelas en ellos. Flaco malicioso toca todos los vicios de su amigo haciéndole reír y admitido en lo más íntimo se burla, hábil en dejar a la gente con un palmo de narices. ¿Y yo? ¿Ni musitar una palabra puedo? ¿Ni siquiera a escondidas? ¿Ni a un hoyo? ¿En ningún lugar? Aquí de todas formas voy a enterrarla. Librito, lo vi, lo vi con mis propios ojos: ¿Quién no tiene orejas de asno? Este secreto, esta risa mía tan poca cosa, por ningua *Ilíada* te la vendo. Tú, seas quien seas, inspirado por el osado Cratino, y pálido de estudiar al irritado Eúpolis y al grandioso anciano, échale una ojeada también a esto, por si escuchas algo un poco elaborado. Que de ellos venga el lector con el oído depurado a

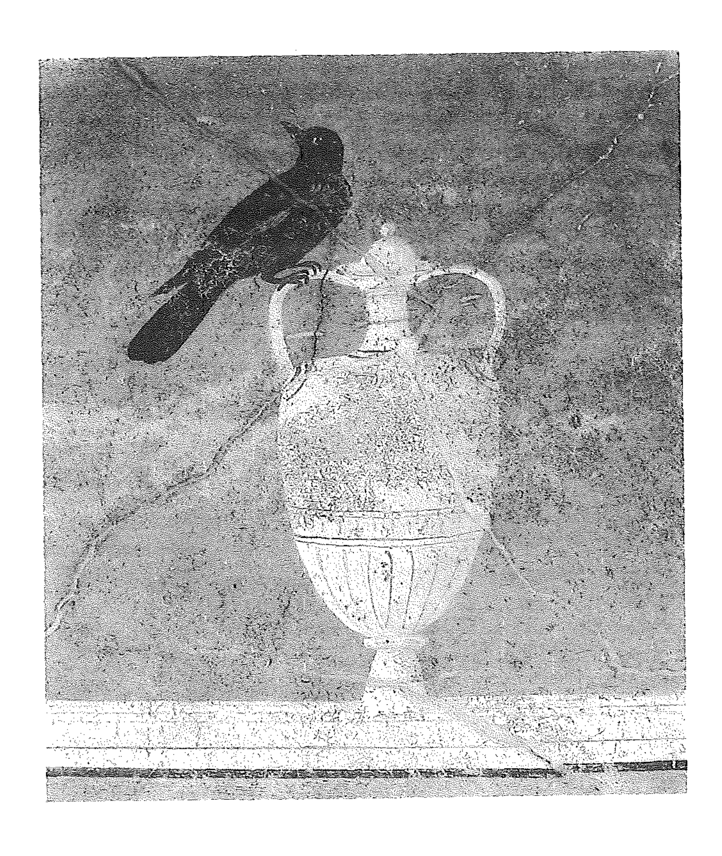
non hic qui in crepidas Graiorum ludere gestit
sordidus et lusco qui possit dicere «lusce»,
sese aliquem credens Italo quod honore supinus
fregerit heminas Arreti aedilis iniquas,
nec qui abaco numeros et secto in pulvere metas
scit risisse vafer, multum gaudere paratus
si cynico barbam petulans nonaria vellat.
his mane edictum, post prandia Callirhoen do.

127 Alude a la cultura griega y quizás más concretamente a la Comedia: *crepida* puede referirse al calzado de los actores cómicos.

130 Una de las funciones de los ediles era vigilar los mercados.

134 El sentido de este verso es oscuro: *edictum* puede referirse al edicto del pretor y por extensión a los asuntos del foro contrapuestos aquí a la literatura representada por *Callirhoen,* algún poema del tipo de los nombrados en el verso 34. Esta es la interpretación más aceptada entre comentaristas y traductores. Pero hay otra posible: *edictum* puede significar programa teatral (cfr. Sen., *Ep.,* 117, 30) y *Callirhoen* sería en ese caso el nombre de alguna comedia, actriz o mima de éxito en ese tiempo (cfr. Harvery, págs. 54-55).

enfervorizarse conmigo y no el necio que disfruta burlándose de las sandalias de los griegos, capaz de decirle a un tuerto «tuerto», creyéndose alguien porque, encaramado sobre un cargo itálico, ha roto, edil en Arezzo, unas medidas falsas, ni el pícaro que sabe burlarse de los números del ábaco y de los conos trazados en la arena, dispuesto a divertirse mucho si una ramera descarada le tira de la barba a un filósofo cínico. A éstos les recomiendo por la mañana edicto, después de comer a Calirroe.



# SÁTIRA II

## SINOPSIS

El satírico se dirige a Macrino, un amigo suyo, en el día de su cumpleaños y le exhorta a cumplir sus obligaciones religiosas con la reverencia desinteresada que caracteriza su relación con los dioses (1-4). Establece así un contrapunto positivo para su crítica de las plegarias infames de la mayoría: en voz alta piden lo que pueda oír el vecino, por lo bajo son capaces de desearle la muerte a quienes estorban su afán de riquezas (5-30). Superstición (31-38) y ambición guían las oraciones de los hombres, que, en su locura, estorban con sus acciones la protección divina: el que pide buena salud se atiborra de comida dañina y hay quien gasta todo su patrimonio en sacrificios para obtener de los dioses que se lo aumenten (41-52).

Los hombres ofrendan bienes materiales a los dioses porque piensan que éstos comparten su sistema de valores (53-70). El satírico, encarnando al final él mismo la norma moral positiva de la que parte en su crítica, pide honradez y pureza de espíritu para ofrecérselas a la divinidad, que, según su concepción, está libre de afanes terrenales (71-75).

## SATURA II

Hunc, Macrine, diem numera meliore lapillo,
qui tibi labentis apponit candidus annos.
funde merum genio. non tu prece poscis emaci
quae nisi seductis nequeas committere divis;
at bona pars procerum tacita libabit acerra.
haut cuivis promptum est murmurque humilisque susurros
tollere de templis et aperto vivere voto.
«mens bona, fama, fides», haec clare et ut audiat hospes;
illa sibi introrsum et sub lingua murmurat: «o si
ebulliat patruus, praelarum funus!» et «o si
sub rastro crepet argenti mihi seria dextro
Hercule! pupillumve utinam, quem proximus heres

1-2 Macrino, discípulo de Servilio Noniano (cfr. *Vita*) que sintió, según el escoliasta, un afecto paternal por Persio. El satírico le exhorta a contar entre los felices el día de su cumpleaños, porque en la carrera fugaz del tiempo le trae el regalo de un nuevo año. Parece estar evocando una costumbre de los tracios: echaban en una urna piedrecitas blancas, las «mejores», por los días felices y negras por los tristes, de manera que al final de su vida podían hacer balance.

3-4 El *genius* es el dios que protege al individuo desde su nacimiento; por eso lo veneraban especialmente en el cumpleaños con ofrendas incruentas —incienso, tortas y vino puro.

Macrino no pide a los dioses nada infame, como hacen otros (cfr. vv. 29-30) ni intenta comprarlos (cf. vv. 44-60). Aparecen así apuntados ya en estos versos los vicios que el satírico critica a continuación.

8-14 Dramatiza el satírico la hipocresía de un orante típico al que a partir del verso 15 dirige la crítica en segunda persona: «metes», «limpias», etc.

12 Al favor de Hércules se le atribuían los golpes de suerte inesperados.

## SÁTIRA II

Cuenta, Macrino con el mejor de los guijarros este radiante día que te acrecienta los años fugitivos. Hazle una libación de vino puro a tu Genio. Tú no pides con plegaria mercenaria lo que sólo podrías confiar a los dioses llevándotelos aparte. En cambio una buena parte de los próceres hará su ofrenda con silencioso incensario. No está al alcance de cualquiera expulsar de los templos el murmullo y los cuchicheos por lo bajo y vivir manifestando abiertamente sus deseos. «Buen sentido, prestigio, lealtad», esto con voz clara y de modo que lo oiga su invitado; para sus adentros y entre dientes murmura esto otro: «¡Oh!, si la espichase mi tío paterno, ¡qué espléndido funeral!» y «¡Oh si con el favor de Hércules reventase bajo mi arado una orza llena de plata! o ¡Ojalá pudiese quitar de en medio a mi pupilo, al que sigo en la lista de herederos!; de hecho está sarnoso e

inpello, expungam; nam et est scabiosus et acri
bile tumet. Nerio iam tertia conditur uxor».
haec sancte ut poscas, Tiberino in gurgite mergis
mane caput bis terque et noctem flumine purgas.
heus age, responde (minimum est quod scire laboro)
de Iove quid sentis? estne ut praeponere cures
hunc... «cuinam?» cuinam? vis Staio? an...scilicet haeres?
quis potior iudex puerisve quis aptior orbis?
hoc igitur quo tu Iovis aurem inpellere temptas
dic agedum Staio. «pro Iuppiter, o bone» clamet
«Iuppiter» at sese non clamet Iuppiter ipse?
ignovisse putas quia, cum tonat, ocius ilex
sulpure discutitur sacro quam tuque domusque?
an quia non fibris ovium Ergennaque iubente
triste iaces lucis evitandumque bidental,
idcirco stolidam praebet tibi vellere barbam

---

13 En la traducción no es posible conservar las connotaciones siniestras de *inpello* y *expungam:* el orante va detrás de su pupilo en el testamento y le «empuja» para ocupar su puesto; de ahí que desee «borrarlo», «quitarlo de en medio», de la lista y de la vida.

14 Es muy dura la última frase: «Nerio...» Esta noticia la aduce como una justificación de su plegaria: si otros hacen entierros provechosos, ¿por qué no se le concede a él el de su pupilo enfermo?

15-16 Este Orante infame cree que «santifica» sus peticiones con ritos de purificación en agua corriente; para el satírico la *sanctitas* es más profunda: cfr. versos 73-75.

17 y ss. Ahora el satírico interpela al orante y le advierte que hasta el más corrupto se escandalizaría de su plegaria.

19 Estayo es identificado por el escoliasta con C. E. Estayo Peto, ejemplo proverbial de hombre deshonesto, del que se cuenta entre otras cosas que, después de haber recibido una gran cantidad de dinero por defender a un pupilo, lo abandonó.

20 La pregunta es enteramente irónica, pero hasta este «óptimo defensor» de los pupilos se escandalizaría de la plegaria del interlocutor.

26 *Ergenna* es el hombre etrusco de algún arúspice conocido. De Etruria había aprendido Roma el arte de la aruspicina, o deducción de presagios de la observación de las entrañas de las víctimas.

27 *Bidental*: lugar rodeado de un brocal donde se enterraba a quien había sido fulminado por el rayo de Júpiter. Se llamaba así por las ovejas de dos años —*bidentes*— que se sacrificaban para consagrarlo. Aquí se aplica el término audazmente a la víctima.

28 «Tirar de la barba» indica un gesto de burla como nuestro «tomar el pelo»: cfr. I, 133.

hinchado de bilis acre. Nerio entierra ya a su tercera mujer!».

Para hacer estas plegarias piadosamente metes por la mañana la cabeza dos y tres veces en la corriente tiberina y en ella limpias la noche. ¡Oye! Respóndeme, vamos, (es muy poco lo que deseo saber) ¿Qué piensas de Júpiter? ¿No lo pondría delante de ...? «¿De quién?» ¿De quién? Por ejemplo de Estayo, o... ya veo, dudas ¿no? ¿Quién mejor juez o más apropiado para los intereses de los niños huérfanos? Pues bien, vamos, dile a Estayo las palabras con que tú intentas ablandar la oreja de Júpiter. «¡Por Júpiter!», exclamaría, «¡Oh buen Júpiter!» Pero, ¿no se apostrofaría Júpiter a sí mismo? ¿Crees que te ha perdonado porque, cuando truena, su sagrado rayo parte en dos la encina antes que a ti y a tu casa? o porque no yaces en un bosque sagrado convertido, por mandato de Ergena y de las entrañas de las ovejas, en bidental siniestro que hay que rehuir, ¿por eso crees que Júpiter te

Iuppiter? aut quidnam est qua tu mercede deorum
emeris auriculas? pulmone et lactibus unctis?
ecce avia aut metuens divum matertera cunis
exemit puerum frontemque atque uda labella
infami digito et lustralibus ante salivis
expiat, urentis oculos inhibere perita;
tunc manibus quatit et spem macram supplice voto
hunc Licini in campos, nunc Crassi mittit in aedis:
«hunc optet generum rex et regina, puellae
hunc rapiant; quidquid calcaverit hic, rosa fiat».
ast ego nutrici non mando vota. negato,
Iuppiter, haec illi, quamvis te albata rogarit.
poscis opem nervis corpusque fidele senectae.
esto age. sed grandes patinae tuccetaque crassa
adnuere his superos vetuere Iovemque morantur.
rem struere exoptas caeso bove Mercuriumque
arcessis fibra: «da fortunare Penatis,
da pecus et gregibus fetum». quo, pessime, pacto,
tot tibi cum in flamma iunicum omenta liquescant?
et tamen hic extis et opimo vincere ferto
intendit: «iam crescit ager, iam crescit ovile,
iam dabitur, iam, iam» —donec deceptus et exspes
nequiquam fundo suspiret nummus in imo.

31-40 Una nueva escena de plegaria errónea: una abuela supersticiosa realiza un ritual apotropaico para alejar del recién nacido el mal de ojo y neciamente pide para él un futuro de color de rosa.

33 El dedo corazón, símbolo fálico, junto con otros gestos obscenos era considerado una defensa contra el mal de ojo. Las mismas propiedades se atribuían a la saliva.

36 Licinio y Craso son ejemplos proverbiales de riqueza. El primero, esclavo de César manumitido por Augusto, se enriqueció como procurador de la Galia. El segundo es el famoso triunviro. El satírico subraya la necedad de la vieja por medio del contraste entre sus grandiosas ilusiones y la pequeñez del niño.

39-40 Igual que antes excluía el satírico a Macrino de las plegarias infames, ahora marca las distancias entre él mismo y la vieja; e interpela a Júpiter para que no se deje ablandar por el vestido de ceremonia, blanco, que se ha puesto para orar.

41-51 Vuelve el satírico a centrar su crítica en un interlocutor ficticio —cfr. verbos en segunda persona—. Pone ahora dos ejemplos de plegaria errónea con un rasgo en común: las acciones de los hombres entorpecen la ayuda divina; el que pide buena salud se atiborra de comida insana (vv. 41-43), el que pide riquezas dilapida su fortuna en sacrificios (vv. 44-51).

ofrece su estúpida barba para que le tires de ella? o ¿Con qué? ¿A qué precio has comprado los oídos de los dioses? ¿Con una asadura y unas tripas bien untadas?

Mira, una abuela o tía materna temerosa de los dioses ha sacado al niño de la cuna y le hace conjuros primero en la frente y en los labios húmedos con el dedo corazón untado en salivas lustrales, experta en rechazar los estragos del mal de ojo; luego lo agita en sus brazos y en su plegaria destina su frágil esperanza ya a los campos de Licinio, ya a los palacios de Craso: «Que lo anhelen por yerno el rey y la reina, que las muchachas se lo disputen; que dondequiera que pise nazcan rosas». Yo no, no encomiendo mis votos a una nodriza; niégale, Júpiter, todo eso, aunque te lo haya pedido vestida de blanco.

Pides fuerza para los músculos y para la vejez un cuerpo que no te falle. Bien, así sea. Pero grandes fuentes y conservas de carne en manteca han impedido a los dioses otorgarte esto y entorpecen a Júpiter. Ansioso de amasar una fortuna matas un buey y con sus entrañas invocas a Mercurio: «Concede prosperidad a mi casa, concédeme ganados y crías para los rebaños». Pero, ¿de qué modo, calamidad, cuando pones a derretir al fuego las tripas de tantas novillas? Y sin embargo, se empeña en vencer a fuerza de entrañas y de ricas tortas: «Esta vez sí que crece mi tierra, de esta crece mi redil, de esta me lo van a conceder, de esta, de esta» —hasta que decepcionado y sin esperanza suspira en vano el último sestercio en el fondo de la bolsa.

si tibi creterras argenti incusaque pingui
auro dona feram, sudes et pectore laevo
excutiat guttas laetari praetrepidum cor.
hinc illud subiit, auro sacras quod ovato
perducis facies. «nam fratres inter aenos,
somnia pituita qui purgatissima mittunt,
praecipui sunto sitque illis aurea barba».
aurum vasa Numae Saturniaque inpulit aera
Vetalisque urnas et Tuscum fictile mutat.
o curvae in terris animae et caelestium inanis,
quid iuvat hoc, templis nostros inmittere mores
et bona dis ex hac scelerata ducere pulpa?
haec sibi corrupto casiam dissoluit olivo,
haec Calabrum coxit vitiato murice vellus,
haec bacam conchae rasisse et stringere venas
ferventis massae crudo de pulvere iussit.
peccat et haec, peccat, vitio tamen utitur. at vos
dicite, pontifices, in sancto quid facit aurum?

---

44 Mercurio es el dios de los negocios y las ganancias.

45 Los Penates, dioses del patrimonio familiar, sustituyen aquí metonímicamente a este.

50-51 Los sentimientos de frustración y desesperación han sido humorísticamente transferidos a la «última moneda».

52-60 En su afán de obtener «mercenariamente» el favor divino, el hombre deduce de sus propios gustos (vv. 52-54) el de los dioses y les ofrece oro. El satírico sigue dirigiendo la crítica en segunda persona a un interlocutor imaginario.

55 El general que celebraba un triunfo ofrecía a los dioses oro del botín conquistado que, según el texto, se dedicaba a dorar sus imágenes.

57 Los sueños libres de catarro eran considerados veraces. Los estoicos creían en la naturaleza profética de los sueños.

59-60 El satírico lamenta que el oro haya desterrado de los templos los vasos de arcilla y bronce, más simples y auténticos, que los antiguos empleaban en sus rituales. Por eso evoca a Numa, el fundador de la religión romana, y a la Edad de Oro en que Saturno reinaba sobre Italia.

61-65 Abandona ahora el satírico el recurso del interlocutor ficticio y las segundas personas referidas a él para adoptar un tono generalizador en la conclusión de la sátira.

64-67 Por satisfacer los deseos de la carne los hombres pervierten los productos de la naturaleza y gozan con ello; pero ¿le sirven de algo a los dioses los bienes materiales?

Si yo te regalara ánforas de plata con incrustaciones de oro macizo, sudarías y del lado izquierdo del pecho el corazón palpitante de alegría haría que te brotaran gotas. De ahí tu ocurrencia de aplicar a los rostros sagrados el oro triunfal.

—«Pues ¡claro!, que se distingan entre sus hermanos de bronce los que envían sueños limpios de flemas y que sus barbas sean de oro».

El oro ha hecho que se desechen los vasos sagrados de Numa y los bronces saturnios y ha desplazado a las jarras de las Vestales y a la alfarería toscana. ¡Oh almas encorvadas sobre la tierra y vacías de los ideales del cielo!, ¿De qué sirve introducir en los templos nuestras costumbres y deducir lo que es bueno de nuestra carne criminal? Para su regalo, ésta ha disuelto canela en el aceite echándolo a perder, y ha alterado la púrpura cociendo en ella vellones de Calabria, e hizo que le arrancáramos la perla a la concha y que sacáramos de la escoria filones de masa incandescente. Peca la carne sí, peca, sin embargo saca provecho de su vicio. Pero, decidme vosotros, sacerdotes, ¿qué pinta el oro en los

nempe hoc quod Veneri donatae a virgine pupae.
quin damus id superis, de magna quod dare lance
non possit magni Messalae lippa propago?
conpositum ius fasque animo sanctosque recessus
mentis et incoctum generoso pectus honesto.
haec cedo ut admoveam templis et farre litabo.

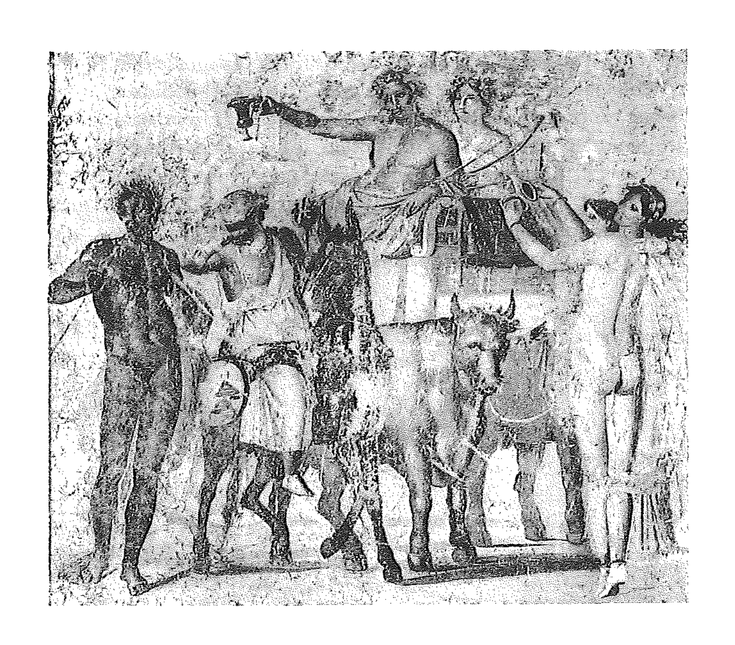
---

70 Cuando llegaban a la pubertad, las jóvenes dedicaban sus muñecas a Venus.

71-72 Las legañas eran un síntoma de degeneración (cfr. I, 79). Se refiere a L. Aurelio Cota Mesalino, hijo del célebre orador Mesala Corvino.

75 La ofrenda de espelta era la más humilde, pero suficiente para propiciarse a los dioses si el satírico se presenta lleno de los valores espirituales resumidos en 73-74. De este modo se distancia una vez más de los orantes criticados.

lugares sagrados? Sin duda lo que las muñecas que le dan a Venus las doncellas. ¿Por qué no le damos a los dioses lo que no podría darles de su gran bandeja de ofrendas la progenie legañosa del gran Mesala? Las leyes divinas y humanas armonizadas en nuestra alma, la pureza de los pensamientos más recónditos y el pecho inundado de generosa honradez. Dame esto para llevarlo a los templos y con espelta me propiciaré a los dioses



# SÁTIRA III

## SINOPSIS

El satírico nos introduce abruptamente en el dormitorio de un joven estudiante que duerme hasta el mediodía la borrachera del día anterior (1-4). Asistimos a la escena de su despertar y vemos cómo se irrita consigo mismo y busca pretextos para seguir holgazaneando (5-14). Todo ello despierta la ira del satírico, que reprende al joven por su indisciplina y le exhorta al estudio de la Filosofía como vía para vivir rectamente: quienes no conocen la Filosofía tienen disculpa, pero, si después de entrar en contacto con ella, das síntomas de extravío, debes atajar la enfermedad al principio y ponerte a aprender con afán las *causae rerum* (15-76).

De estos consejos se burla un centurión que, en su ignorancia, confunde la doctrina estoica con la epicúrea; y una juventud, dedicada por entero al cultivo de su musculatura, le «ríe las gracias» y comparte su desprecio (77-87).

Cuando uno está enfermo, no debe despreciar ni descuidar los consejos del médico, pues el que lo hace encuentra una muerte espantosa, como demuestra la escena descrita por el satírico (88-106).

A este cuadro terrorífico el joven le responde ofreciendo su cuerpo a examen para que compruebe su buena salud (107-109). No ha entendido nada. El satírico concluye censurándole una serie de fallos morales que se manifiestan en desarreglos físicos (110-118).

## SATURA III

Nempe haec adsidue. iam clarum mane fenestras
intrat et angustas extendit lumine rimas.
stertimus, indomitum quod despumare Falernum
sufficiat, quinta dum linea tangitur umbra.
«en quid agis? siccas insana canicula messes
iam dudum coquit et patula pecus omne sub ulmo est»,
unus ait comitum. «verumne, itan, ocius adsit
huc aliquis, nemon?» turgescit vitrea bilis.
«findor», ut Arcadiae pecuaria rudere credas.
iam liber et positis membrana capillis
inque manus chartae nodosaque venit harundo.
tunc querimur crassus calamo quod pendeat umor,
nigra sed infusa vanescit sepia lympha:
dilutas querimur geminet quod fistula guttas.
o miser inque dies ultra miser, hucine rerum

1 El narrador satírico nos introduce en el dormitorio de un joven estudiante que duerme hasta altas horas de la mañana.

3 El falerno es un afamado vino de Campania, muy fuerte, que bulle espumeante en el estómago del joven lo mismo que en una cuba.

4 El gnomon o indicador del reloj de sol está en la quinta línea: son las once de la mañana, hora del almuerzo para los romanos.

8 Otros autores latinos sitúan también la ira en el hígado o la ponen en relación con las alteraciones de la bilis (cfr. Sen., *De Ira* III 9, 4 y Juv., I, 45).

9 Arcadia era famosa por sus asnos (Cfr. Plaut., *As.*, 333 y Plin., *N.H.* VIII 167).

10 Traen al joven sus instrumentos de trabajo: libro, pluma y pergamino raspado y preparado para escribir por una cara —de ahí «bicolor»— y papiro para la redacción definitiva, puesto que a diferencia del pergamino en él no se podía borrar.

# SÁTIRA III

Siempre en las mismas, ¿verdad? Ya penetra por las ventanas la claridad del día y ensancha con su luz las estrechas rendijas. Y seguimos roncando hasta quitarle efervescencia al indómito Falerno, mientras la sombra de la varilla toca la quinta línea.

—«Y tú ¿qué haces? Ya hace tiempo que la malsana canícula quema las mieses resecas y que todo el ganado está a la ancha sombra del olmo» —dice uno de los colegas.

—«¿De veras? ¿Es así? ¡Qué venga alguien! ¡Rápido! ¿No hay nadie?»

Se hincha de bilis vidriosa: «Reviento», en un tono que creerías oír rebuznar a los rebaños de Arcadia. De inmediato vienen a sus manos el libro y el pergamino bicolor bien raspado de pelos y los papiros y la nudosa caña de escribir. Entonces empezamos a quejarnos de que la tinta espesa queda colgando de la pluma, pero cuando se añade agua el negro sepia pierde intensidad: nos quejamos de que la caña suelta de dos en dos las gotas diluidas. ¡Ah! desgraciado, que cada día eres más desgraciado! ¿A este extremo hemos llegado? ¿por qué

venimus? a, cur non potius teneroque columbo
et similis regum pueris pappare minutum
poscis et iratus mammae lallare recusas?
«an tali studeam calamo?» cui verba? quid istas
succinis ambages? tibi luditur. effluis amens,
contemnere. Sonat vitium percussa, maligne
respondet viridi non cocta fidelia limo.
udum et molle lutum es, nunc properandus et acri
fingendus sine fine rota. sed rure paterno
est tibi far modicum, purum et sine labe salinum
—quid metuas?— cultrixque foci secura patella.
hoc satis? and deceat pulmonem rumpere ventis,
stemmate quod Tusco ramum millesime ducis
censoremve tuum vel quod trabeate salutas?
ad populum phaleras! ego te intus et in cute novi.
non pudet ad morem discincti vivere Nattae.
sed stupet hic vitio et fibris increvit opimum
pingue, caret culpa, nescit quid perdat, et alto
demersus summa rursus non bullit in unda.
magne pater divum, saevos punire tyrannos
haut alia ratione velis, cum dira libido
moverit ingenium ferventi tincta veneno:
virtutem videant intabescantque relicta.

---

17-18 *pappare, mammae, lallare* tres voces infantiles para subrayar hiperbólicamente el infantilismo del comportamiento del joven.

21 La comparación del hombre con el barro moldeable es un lugar común filosófico.

24 y ss. El joven disfruta de una cómoda situación familiar, pero no debe pensar que en ella está el sumo bien.

El salero era el símbolo de la solidez y estabilidad de la familia, que se transmitía de padres e hijos, y que tenía, además, un significado moral y religioso; de ahí, «puro y sin tara». Asimismo «el platillo para el culto del lar» indica el bienestar familiar y está asociado con la religión doméstica.

27 y ss. La ascendencia etrusca, que le permitía hundir sus raíces en la historia más temprana de Roma, era motivo de orgullo. También lo era el rango de caballero, pues viste la trábea, toga con franjas color púrpura que llevaban los caballeros romanos en la ceremonia en que el censor les pasaba revista.

31 Al pié de la letra dice «el desceñido Nata». No ajustarse la túnica con cinturón era un signo de degeneración moral (cfr. Sen., *Ep.,* 114, 4).

34 La imagen es muy precisa: «hundido en lo profundo no hace burbujas en la superficie». Está perdido y sin esperanzas de salvación porque no tiene conciencia moral.

no pides mejor, como el tierno palomo o los niños de los señores, la comida triturada y enfurruñado rechazas la *nanita nana* de la nodriza?

—«¿Acaso puedo trabajar con semejante pluma?»

¿A quién vas a engañar? ¿Por qué replicas con esos rodeos? Te engañas a ti mismo. Insensato te escabulles, te menospreciarán. Cuando la golpeas, suena a cascada, responde mal la olla de arcilla fresca y no bien cocida. Tú eres lodo blando y húmedo; ahora, ahora es cuando debes apresurarte y moldearte sin descanso a torno rápido. Pero del campo que te ha dejado tu padre tienes una mediana cosecha de trigo, tienes un salero limpio y sin tara —¿qué puedes temer?— y, libre de cuidados, el platillo para el culto del Lar. ¿Basta con esto? ¿Vas a reventarte el pulmón de darte aires porque en el árbol genealógico Etrusco prolongas, tú el milésimo, una rama o porque saludas vestido de trábea al censor? ¡Las medallas para el pueblo! Yo te conozco por dentro y al desnudo. No sientes vergüenza de vivir como el disoluto Nata. Pero éste está embotado por el vicio y sobre el corazón le ha crecido una gruesa capa de grasa, no tiene la culpa, no sabe lo que pierde y hundido en lo profundo no rebulle en la superficie del agua.

Gran padre de los dioses, sea tu deseo castigar a los crueles tiranos del mismo modo: que, cuando su funesta pasión empapada en ardiente veneno haya excitado su mente, vean la virtud y se consuman por haberla perdi-

anne magis Siculi gemuerunt aera iuvenci,
et magis auratis pendens laquearibus ensis
purpureas subter cervices terruit, «imus,
imus praecipites» quam si sibi dicat et intus
palleat infelix, quod proxima nesciat uxor?
saepe oculos, memini, tangebam parvus olivo,
grandia si nollem morituri verba Catonis
discere non sano multum laudanda magistro,
quae pater adductis sudans audiret amicis.
iure; etenim id summun, quid dexter senio ferret,
scire erat in voto, damnosa canicula quantum
raderet, angustae collo fallier orcae,
neu quis callidior buxum torquere flagello.
haut tibi inexpertum curvos deprendere mores.
quaeque docet sapiens bracatis inlita Medis
porticus, insomnis quibus et detonsa iuventus
invigilat siliquis et grandi pasta polenta.

---

39-43 Los tormentos de los tiranos no hacen sufrir tanto como los remordimientos de conciencia —versos 41-43—. Esto explica la plegaria del satírico.

«Los bronces del toro Siciliano» se refiere al toro de bronce que Fálaris, tirano de Agrigento, ideó para asar a sus enemigos. «La espada pendiente...» es la de Damocles: Dioniso I de Siracusa, ante la envidia que Damocles, uno de sus cortesanos, había manifestado por la suerte de su señor, le invitó a ocupar su puesto, pero hizo colgar una espada sobre su cabeza.

44 y ss. Otro ejemplo de conducta amoral: el poeta, de niño, inconsciente aún, no cumplía sus deberes escolares y simulaba tener los ojos enfermos. Aceites mezclados con otras sustancias se empleaban para la curación de los ojos.

48 y ss. El satírico se refiere a una serie de juegos infantiles de destreza y azar: la mejor y peor suerte en los dados eran respectivamente «el seis» y *canis,* «el uno»; luego alude a un juego que consistiría en introducir nueces o dados en una jarra de cuello estrecho; por último al de la peonza (cfr. la hermosa descripción de este juego que hace Virgilio en un símil en *Aen.,* VII, 382).

52 El interlocutor ya no es un niño: sabe distinguir el bien y el mal.

53 El Pórtico donde Zenón, el fundador de la escuela estoica, enseñaba en Atenas estaba decorado con pinturas entre las que se contaba una representación de la batalla de Maratón; de ahí la referencia a los medos.

54 y ss. La juventud que se dedicaba al estudio de la Filosofía pasaba las noches en vela, entregada al estudio, y llevaba la cabeza rapada —los cínicos también se cortaban los cabellos y se dejaban crecer la barba (cfr. I, 133). En cuanto a la comida, la austeridad es predicada por otros autores antiguos para una vida moral sana (cfr. Hor., *Ep.,* II 1, 183 y Sen., *Ep.,* 110, 18).

do. ¿Acaso gimieron más los bronces del toro Siciliano, y la espada pendiente del dorado artesonado le causó más terror al cuello purpurado puesto debajo, que el que uno sentiría si tuviera que decirse a sí mismo «vamos, vamos de cabeza al abismo» y palideciera por dentro, infeliz, por un delito que su mujer, a su lado, desconoce?

Recuerdo que de niño muchas veces me untaba los ojos con aceite de oliva si no quería aprenderme las grandiosas palabras de Catón al enfrentarse con la muerte, palabras que habría alabado sobremanera un maestro falto de juicio y que mi padre habría escuchado ante los amigos invitados bañado en sudor. Con razón; pues por lo que más votos hacía era por saber qué dinero me proporcionaría un propicio seis, cuánto me arrebataría una funesta «perrita», no fallarle al cuello de la estrecha jarra o que no hubiese ninguno más diestro en hacer bailar la peonza con la cuerda. Pero no te son extrañas la observación de las costumbres torcidas ni las doctrinas que enseña el sabio Pórtico pintado de medos con sus calzones, a las que consagra sus vigilias una juventud insomne y rapada, que se nutre de legumbres y

et tibi quae Samios diduxit littera ramos
surgentem dextro mostravit limite callem.
stertis adhuc laxumque caput conpage soluta
oscitat hesternum dissutis undique malis.
est aliquid quo tendis et in quod dirigis arcum,
an passim sequeris corvos testaque lutoque
securus, quo pes ferat, atque ex tempore vivis?
elleborum frustra, cum iam cutis aegra tumebit,
poscentis videas: venienti occurrite morbo,
et quid opus Cratero magnos promittere montes?
discite, o miseri, et causas cognoscite rerum:
quid sumus et quidnam victuri gignimur, ordo
quis datus, aut metae qua mollis flexus et unde,
quis modus argento, quid fas optare, quid asper
utile nummus habet, patriae carisque propinquis
quantum elargiri deceat, quam te deus esse
iussit et humana qua parte locatus es in re.
disce, nec invideas quod multa fidelia putet
in locuplete penu defensis pinguibus Umbris,
et piper et pernae, Marsi monumenta clientis,
maenaque quod prima nondum defecerit orca.
hic aliquis de gente hircosa centurionum

56 Se atribuía a Pitágoras de Samos la comparación de la vida con la Y: dejado el camino único e indefinido de la infancia, se podía elegir el camino recto, el de la derecha, o el torcido y vicioso, el de la izquierda.

63 El eléboro era utilizado por los antiguos para curar la hidropesía (cfr. Plin., *H.N.* XXV 54).

65 Cratero fue un médico de época de Cicerón (cfr. *Ad Att.* XII 13, 1); después se utiliza en general para médico (cfr. Hor., *Sat.* II 3,161). *Magnos promittere montes* es un proverbio: «prometer grandes montes». Hemos traducido por el más próximo en castellano.

66-72 El conocimiento tiene para el alma el mismo efecto que el eléboro para el cuerpo. En estos versos tenemos un resumen de cuestiones filosóficas estoicas (cfr. Introducción, pág. 52-53).

73-76 Además de la ciencia el satírico exhorta al joven a despreciar los bienes materiales, tales como los que un abogado puede conseguir con su oficio. Otro testimonio de que a los abogados se les pagaba en especies tenemos en Juv. VII, 117 y ss.

77 y ss. El satírico pone en boca de un centurión, prototipo de ignorante (cfr. V, 189) objeciones al estudio de la Filosofía. Argesilao (315-241 a.C.) fue el fundador de la Academia Nueva; Solón, un estadista y sabio ateniente (634-560 a.C.).

de polenta basta. Y la letra que tiene bifurcadas las ramas Samias te indicó el sendero que sube por la derecha. Sin embargo aún roncas y tu cabeza floja, descoyuntada, bosteza los excesos de ayer con las madíbulas totalmente desencajadas. ¿Hay alguna meta a la que tiendas y un blanco al que dirijas tu arco? ¿o sin ton ni son persigues cuervos con piedras y cascotes sin preocuparte de a dónde te llevan los pies y vives como se tercia?

Mira a los que piden en vano el eléboro cuando ya la piel enferma se les hincha; salid al paso de la enfermedad cuando se presenta y ¿qué necesidad habrá entonces de prometerle a Cratero el oro y el moro? Aprended, desgraciados, y conoced las causas de las cosas: qué somos, para qué tipo de vida nos traen al mundo, qué posición nos han asignado, por dónde y en qué dirección es más suave dar la vuelta a la meta, cuál es el límite de la riqueza, qué deseos son lícitos, qué utilidad tiene una moneda recién acuñada, cuánta prodigalidad es justa para con la patria y los parientes queridos, qué clase de persona ha dispuesto la divinidad que seas y en qué lugar en el mundo de los hombres has sido situado. Aprende y no tengas envidia de que en una despensa repleta gracias a la defensa de ricos Umbros, huelan a rancio hileras de tarros, pimienta y perniles, recuerdos de un cliente Marso, y de que ni en la primera orza falten aún los arenques.

Aquí uno de la casta apestosa de los centuriones

dicat: «quod sapio, satis est mihi. non ego curo
esse quod Arcesilas aerumnosique Solones
obstipo capite et figentes lumine terram,
murmura cum secum et rabiosa silentia rodunt
utque exporrecto trutinantur verba labello,
aegroti veteris meditantes somnia: gigni
de nihilo nihilum, in nihilum nil posse reverti.
hoc est quod palles? cur quis non prandeat hoc est?»
his populus ridet, multumque torosa iuventus
ingeminat tremulos naso crispante cachinnos.
«inspice, nescio quid trepidat mihi pectus et aegris
faucibus exsuperat gravis halitus; inspice; sodes»,
qui dicit medico, iussus requiescere, postquam
tertia compositas vidit nox currere venas,
de maiore domo modice sitiente lagoena
lenia loturo sibi Surrentina rogabit.
«heus bone, tu palles». «nihil est». «videas tamen istuc
quidquid id est: surgit tacite tibi lutea pellis»
«at tu deterius palles, ne sis mihi tutor:
iam pridem hunc sepeli: tu restas». «perge, tacebo».
turgidus hic epulis atque albo ventre lavatur,
gutture sulpureas lente exhalante mefites.

---

83 y ss. El «viejo enfermo» probablemente se refiera a Epicuro, aunque la doctrina era común a todos los físicos. Las palabras del centurion traicionan su ignorancia y su idea superficial y tópica de la Filosofía.

85 De nuevo aparecen la palidez y la sobriedad en la comida como rasgos propios de los filósofos. De ellos se ríe una juventud «musculosa», contrapuesta a la «rapada» del verso 54.

88 Empieza una nueva escena: el enfermo físico, símbolo del enfermo moral, no escucha los consejos del médico ni los de un amigo y muere.

91 Los médicos antiguos consideraban decisiva la tercera noche para el diagnóstico de la fiebre pero persistía el peligro en la cuarta (cfr. Celso III 2 y 5).

92 El vino era un regalo que se podía esperar de un amigo rico en caso de enfermedad (cfr. Juv., V, 32), y el de Sorrento se recomendaba a los convalecientes (cfr. Plin., *H.N.* XIV 64). Este se conforma con una botella mediana como medicina.

94-106 Más que una escena lo que se inicia en el verso 88 es un episodio dinámico: tenemos primero la escena con el médico (vv. 88-89), y en estos versos (vv. 84-97) con un amigo que puede ser identificado con el rico al que ha ido a pedir vino cuando se dirigía al baño (vv. 91-93). Después la muerte en las termas (vv. 98-102) y por último el funeral (vv. 103-106).

99 «Su garganta eructa con dificultad gases sulfurosos»: emite eructos de

podría decir: «Con lo que sé tengo bastante, no pretendo ser un Argesilao ni uno de esos Solones atormentados con la cabeza gacha y los ojos clavados en tierra cuando consigo mismos rumian murmullos y rabiosos silencios y sopesan las palabras en su labio alargado meditando las quimeras de un viejo enfermo: que de la nada nada nace, que a la nada nada puede volver. ¿Es esta la causa de tu palidez? ¿Puede alguien dejar de comer por esto?» La gente le ríe estas gracias y una juventud muy musculosa ríe y ríe nerviosamente a carcajadas arrugando la nariz.

«Examíname, no se por qué se me agita el pecho y me sube un aliento pesado de la garganta enferma; examíname, por favor»; al que le dice esto el médico le manda reposo; pero a la tercera noche, cuando ve que la sangre le corre acompasadamente en las venas va a pedir a casa de un amigo más pudiente dulce Sorrentino para el baño con una garrafita de sed moderada. «Huy, amigo, tu estás pálido». «No es nada». «De todas formas, mírate eso sea lo que sea: poco a poco se te está poniendo la piel amarillenta». «Ya, pero tu palidez es peor; no me hagas de tutor. Ya hace tiempo que lo enterré; me quedas tú». «Sigue..., me callaré». E hinchado de tanto comer y con el vientre blanco se baña, mientras su garganta eructa con dificultad gases sulfurosos. Pero, ya bebiendo, se le

sed tremor inter vina subit calidumque trientem
excutit e manibus, dentes crepuere retecti,
uncta cadunt laxis tunc pulmentaria labris.
hinc tuba, candelae, tandemque beatulus alto
compositus lecto crassisque lutatus amomis
in portam rigidas calces extendit. at illum
hesterni capite induto subiere Quirites
«tange, miser, venas et pone in pectore dextram;
nil calet hic. summosque pedes attinge manusque;
non frigent». visa est si forte pecunia, sive
candida vicini subrisit molle puella,
cor tibi rite salit? positum est algente catino
dorum holus et populi cribro decussa farina:
temptemus fauces; tenero latet ulcus in ore
putre quod haut deceat plebeia radere beta.
alges, cum excussit membris timor albus aristas;
nunc face supposita fervescit sanguis et ira
scintillant oculi, dicisque facisque quod ipse
non sani esse hominis non sanus iuret Orestes.

---

mala digestión. Una escena semejante de un glotón que sin hacer la digestión se baña y muere tenemos en Juv., I, 143.

103-104 «Trompeta, cirios, amomos»: son elementos propios de un funeral romano. Las trompetas sonaban durante la exposición del cadáver, quizás para mantener alejados a los espíritus malignos (cfr. Prop., II 7, 12 y IV 11, 9). El amomo es una planta aromática de la que se extraía un costoso bálsamo para ungir los cadáveres.

106 «Romanos de ayer» dice el texto. Se trata de esclavos manumitidos en el testamento. Su último servicio sería cargar con el cadáver de su señor con la cabeza cubierta por el *pilleus,* el gorro de los libertos que simbolizaba su libertad.

107-109 El joven asustado. ante el terrorífico cuadro que acaba de pintarle el satírico, le replica retándole a que compruebe su buen estado de salud.

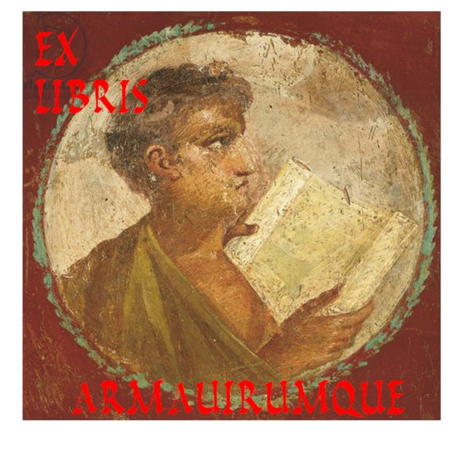
109-118 El satírico enumera, no sin introducir una cierta puntada irónica (vv. 113-114), las enfermedades morales del joven y sus síntomas físicos: avaricia, lujuria, miedo e ira.

118 Orestes, hijo de Agamenón y Clitemestra, mató a su madre para vengar a su padre; perseguido después por las Furias se volvió loco. Es el símbolo proverbial de la locura (cfr. Horacio *Sat.,* II 3, 137).

presenta un temblor y le sacude de las manos el vino caliente y enseña los dientes que le castañetean y de los labios colgantes le caen grasientos bocados. A continuación, la trompeta, los cirios y finalmente el pobrecillo, feliz, bien dispuesto en el catafalco y untado con pegajosos amomos extiende sus calcañales rigidos hacia la puerta. Y Romanos recientes, de ayer, con la cabeza cubierta cargan con él.

—«Tómame el pulso, desgraciado, y ponme la diestra en el pecho; ni rastro de fiebre aquí. Tócame las puntas de los pies y de las manos; no están frías».

Pero si por azar se te pone a la vista dinero o te sonríe con ternura la radiante niña de tu vecino, ¿te late el corazón como de costumbre? Han servido en un plato berza dura y harina cernida en una criba corriente; examinemos esas tragaderas: ¡ah!... en tu tierna boca se esconde una úlcera infectada que no convendría rozar con acelga plebeya. Te dan escalofríos cuando el pálido miedo te ha erizado los pelos en los brazos; ahora te hierve la sangre como puesta al fuego y tus ojos despiden chispas de ira y dices y haces lo que el mismo Orestes, un loco, juraría que es propio de un loco.





# SÁTIRA IV

## Sinopsis

El satírico evoca para el intelocutor ficticio un discurso imaginario de Sócrates a su discípulo Alcibiades exhortándole a huir del conocimiento superficial y de la popularidad engañosa (1-22).

Esta evocación le sirve de ejemplo para proseguir *propia voce* el desarrollo del principio que resumirá en la conclusión final de la sátira: *nosce te ipsum*.

Nadie intenta analizar sus propios defectos; todos prefieren ocuparse de los ajenos (vv. 23-24). Sin dejar de dirigirse al interlocutor, el satírico imagina casos concretos, en los que se manifiesta esa verdad general (25-41), recogida de nuevo más abajo (42-43) como conclusión a los ejemplos y como transición a la parte final de la sátira.

En ésta (44-52), las palabras del satírico al interlocutor y la débil defensa de éste (46b-47a) sugieren una cierta semejanza del mismo con Alcibíades, de manera que se justifica el ejemplo inicial y queda asegurada la unidad del conjunto.

## SATURA IV

«Rem populi tractas?» —barbatum haec crede magistrum
dicere, sorbitio tollit quem dira cicutae—
«quo fretus? dic hoc, magni pupille Pericli.
scilicet ingenium et rerum prudentia velox
ante pilos venit, dicenda tacendave calles.
ergo ubi commota fervet plebecula bile,
fert animus calidae fecisse silentia turbae
maiestate manus, quid deinde loquere? "Quirites,
hoc puta non iustum est, illud male, rectius illud"
scis etenim iustum gemina suspendere lance
ancipitis librae, rectum discernis ubi inter

1-21 La sátira empieza con un discurso hipotético de Sócrates —«el maestro barbudo al que se llevó el funesto trago de cicuta», vv. 1-2— a Alcibíades —«el pupilo de Pericles», v. 3—. Así se lo advierte el satírico a su interlocutor —«supón» v. 1. Persio se inspira en diálogos platónicos, especialmente en *Alcibíades I* (para un estudio detenido de la influencia platónica en esta sátira, cfr. C. S. Dessen, *op. cit.*, págs. 58-70 y 97-105).

En estos versos Sócrates le critica a Alcibíades que se dedique a la política preocupado sólo por la popularidad y sin haber adquirido una formación auténtica. En la situación inicial, supuestamente ateniense, no tardan en introducirse anacronismos como el apóstrofe a los ciudadanos romanos en el v. 8. Los intereses del poeta trascienden el marco griego: las verdades morales generales van dirigidas a un interlocutor romano.

4-13 Sócrates hace concesiones irónicas a Alcibiades: es inteligente, sabe cómo controlar a la plebe y conoce bien cuáles son las normas convencionales de lo bueno y lo malo; pero el tono de indignación de las cuestiones retóricas de 14-18 nos advierte que se trata sólo de ironía. Ya teníamos una clave de esta en el v. 3: la alusividad de «pupilo del gran Pericles» sugería una respuesta a «¿Con qué cuentas?»: no con sus propios méritos, sino con el apoyo de su tutor.

## SÁTIRA IV

«¿Te ocupas de política?» —supón que son palabras del maestro barbudo al que se llevó el funesto trago de cicuta— «¿Con qué cuentas? Dímelo, pupilo del gran Pericles. Sí, cierto que la inteligencia y conocimiento de las cosas te han venido rápido, antes que la barba; sabes bien lo que hay que decir o callar. Así cuando la chusma hierve con la bilis revuelta, sientes el impulso de imponer silencio a la turba enfebrecida, majestuosamente, con un gesto. ¿Qué les dirás después? "Ciudadanos, —por ejemplo— esto no es justo, aquello está mal, mejor aquello otro". De hecho sabes sopesar lo justo en el doble platillo de una balanza oscilante, distingues lo recto

curva subit vel cum fallit pede regula varo,
et potis es nigrum vitio praefigere theta.
quin tu igitur summa nequiquam pelle decorus
ante diem blando caudam iactare popello
desinis, Antyciras melior sorbere meracas?
quae tibi summa boni est? uncta vissise patella
semper et adsiduo curata cuticula sole?
expecta, haut aliud respondeat haec anus. i nunc,
"Dinomaches ego sum" suffla, "sum candidus". esto,
dum ne deterius sapiat pannucia Baucis,
cum bene discincto cantaverit ocima vernae».
  ut nemo in sese temptat descendere, nemo,
sed praecedenti spectatur mantica tergo!
quaesieris «nostin Vettidi praedia?» «cuius?»
«dives arat Curibus quantum non milvus errat»
«hunc ais, hunc dis iratis genioque sinistro,
qui, quandoque iugum pertusa ad compita figit,

---

12 «Una regla de pié zambo»: hay unanimidad en que el sentido es el mismo que el de «distingues lo recto cuando se insinúa en lo torcido», pero el significado preciso de la expresión ha sido muy discutido (cfr. Dolç, págs. 176-177, Harvey, pág. 109 y Bo, pág. 177).

13 «Tétrica zeta»: se refiere a la inicial de «zánatos» —«muerte» en griego—, que se empleaba para señalar a los muertos y a los condenados a muerte.

16 *Antyciras:* metáfora por eléboro. Tres ciudades griegas, que lo producían, llevaban este nombre. La locura de Alcibíades es tan grande que lo necesita puro.

20 Dinómaca es la madre de Alcibíades, que pertenecía a la estirpe de los Alcmeónidas, una de las más nobles de Atenas.

23-24 Tras las hipotéticas palabras de Sócrates a Alcibíades, el satírico generaliza: «¡Nadie intenta descender al fondo de sí mismo!». Todos confían en las apariencias —belleza, estirpe, popularidad— como Alcibíades. En vez de autoanalizarse, critican los vicios de los demás. Persio recurre para su generalización a la moraleja esópica, ya utilizada por Catón XXII, 21, Horacio *Sat.,* II 3, 229.

25 Empiezan aquí dos ejemplos que ilustran la verdad general expuesta en 23-24: el del avaro (vv. 25-32) y el homosexual (vv. 33-41).

26 *Dis iratis (natus),* «nacido bajo la ira de los dioses» es proverbial. Traducimos por el proverbio castellano más cercano: «nacido con mala estrella». La idea está reforzada porque el Genio —cfr. n. II, 3— también le es adverso.

28 Alude a las *Compitalia,* fiestas que celebraban los campesinos en honor de los dioses de las encrucijadas; pero está lejos de ser completamente claro el significado del verso. La interpretación más aceptada es que *pertusa* se refiere a

cuando se insinúa en lo torcido o cuando una regla de pie zambo lleva a error y eres capaz de marcar el vicio con la tétrica zeta. ¿Por qué, entonces, no dejas de pavonearte antes de tiempo con tu inútil belleza epidérmica ante el populacho adulador? ¿No te valdría más tragar Antíciras puras? ¿Cuál es para tí el sumo bien? ¿Vivir siempre de platos bien condimentados y cuidar constantemente tu delicada piel al sol? Mira, esta vieja no daría otra respuesta. Ahora sigue, ponte hueco: "Yo soy hijo de Dinómaca, soy un joven magnífico". Está bien, sólo que no es menos sabia una harapienta Baucis cuando le pregona albahaca a buen precio a un esclavo disoluto».

¡Nadie intenta descender al fondo de sí mismo! ¡nadie!, pero ¡cómo se mira la alforja a la espalda del que va delante! Supón que preguntas: «¿Conoces las propiedades de Vetidio?» «¿De qué Vetidio?» «El rico, el que ara en Cures tanta tierra que no la sobrevuela un milano» «¿Te refieres a ese, a ese que nació con mala estrella y con su Genio en contra? ¿A ese que siempre que clava el yugo

seriolae veterem metuens deradere limum
ingemit "hot bene sit" tunicatum cum sale mordens
cepe et farratam pueris plaudentibus ollam
pannosam faecem morientis sorbet aceti?»
at si unctus cesses et figas in cute solem,
est prope te ignotus cubito qui tangat et acre
despuat: «hi mores! penemque arcanaque lumbi
runcantem populo marcentis pandere vulvas.
tum, cum maxillis balanatum gausape pectas,
inguinibus quare detonsus gurgulio extat?
quinque palaestritae licet haec plantaria vellant
elixasque nate labefactent forcipe adunca,
non tamen ista filix ullo mansuescit aratro».
caedimus inque vicem praebemus crura sagittis.
vivitur hoc pacto, sic novimus. ilia subter
caecum vulnus habes, sed lato balteus auro
praetegit. ut mavis, da verba et decipe nervos,
si potes. «egregium cum me vicinia dicat,
non credam?» viso si palles, inprobe, nummo,
si facis in penem quidquid tibi venit, amarum
si puteal multa cautus vibice flagellas,
nequiquam populo bibulas donaveris aures.
respue quod non es; tollat sua munera cerdo.
tecum habita: noris quam sit tibi curta supellex.

---

que eran capillas abiertas a los cuatro caminos. De todas formas hay quien piensa que cada año se elevaban templetes a los dioses *compitales* con dos yugos y un dintel. Para una discusión más detenida cfr. Harvey, pág. 115.

35-41 La depilación era considerada un signo de homosexualidad (cfr. Juv., II, 12 y VIII, 16). El satírico subraya la condición de homosexual de su interlocutor sustituyendo *podicem*, «ano», que se esperaría, por *vulvas*. Reckford, *art. cit.*, págs. 484-487 y Dessen, *op. cit.*, págs. 66-70 han señalado que la metáfora dominante en esta sátira es la de homosexualidad: se insinúa que Alcibíades era homoxesual (cfr. v. 15 *iactare caudam*, v. 18, *adsiduo curata cuticula sole*, «pavonearse», «cuidar la piel al sol») y se adelanta así la descripción del interlocutor aquí y en 43-44.

49 Se refiere al «Brocal de Libón» en el foro romano; era el lugar en que se reunían los usureros y era «amargo» para el que tenía que pedir dinero a préstamo. Hay una transferencia de las heridas, que le causa el interlocutor de Persio a sus deudores, de estos al «brocal».

50 «Orejas sedientas» de alabanza y adulación.

en los templetes de las encrucijadas temeroso de rasparle el barrillo viejo a una caneca de vino gimotea: "que sea para bien" y muerde, sin quitarle ni una capa, una cebolla con sal? ¿A ese que, mientras los esclavos reciben con aplausos una olla de gachas, sorbe los posos pingajosos de un vinagre sin fuerza?» Pero, si untado de aceite descansas y te tuestas la piel al sol, siempre habrá a tu lado un desconocido que te toque con el codo y te escupa con acritud: «Vaya costumbres! ¡Rasurarse el pene y lo más recóndito de las vergüenzas y mostrar a la gente la vulva marchita! y ya que peinas en las mejillas una barba perfumada, ¿por qué de las ingles te sobresale un gorgojo rapado? Aunque cinco atletas te arranquen esta espesura y con una pinza curva te rebajen las nalgas ya reblandecidas con agua hirviendo, ese helecho, sin embargo, no se amansa con ningún arado».

Golpeamos y exponemos a la vez las piernas a las flechas. Así es la vida, ya sabemos que es así. En el bajo vientre tienes una herida secreta, pero un ancho fajín de oro la oculta. Como prefieras; embauca y engaña a tus fuerzas si es que puedes.

—«Cuando la vecindad diga que soy superior, ¿no voy a creerlo?»

¡Malvado! Si a la vista de un centavo te pones pálido, si haces todo lo que te viene a la punta del pene si con azotes cautelosos llenas de verdugones el amargo brocal, no te servirá de nada prestar a la gente tus orejas sedientas. Rechaza lo que no eres; que la plebe se lleve de nuevo sus regalos. Vive en tu propia casa: conocerás cuán deficiente es tu mobiliario.



# SÁTIRA V

## Sinopsis

A Persio no le importaría reclamar, como hacen los poetas épicos, cien voces para alabar la influencia beneficiosa de su maestro Cornuto en su vida. Pero a éste le parece mejor la sátira (1-18). El satírico, que en realidad siente el mismo desprecio que Cornuto por la vacía literatura mitológica, insiste en que el *topos* se vería legitimado si la poesía se llenara de sentimientos auténticos como los suyos (19-29) y pasa a expresar su agradecimiento al maestro por la formación y enseñanzas recibidas en su vida en común (30-51).

Frente a los afanes, numerosos y vanos, que los hombres sin formación filosófica persiguen, Cornuto y sus discípulos tienen una meta espiritual definida; por eso el satírico exhorta a jóvenes y viejos a buscar ayuda inmediata y sin dilaciones en sus enseñanzas (53-72).

A continuación empieza a tratar el tema de la libertad moral, que los estoicos distinguen rigurosamente de la libertad civil, concedida por el pretor y considerada por el interlocutor ficticio como auténtica libertad (73-90); y con tono magistral argumenta que sólo la Filosofía puede enseñar a distinguir lo bueno de lo malo y a hacer un uso correcto de la vida (91-123).

Pero el interlocutor no se muestra convencido e insiste en reafirmar su libertad (124). Como respuesta, el satírico le recuerda su sumisión a los diversos amos que esclavizan su alma: Avaricia, Lujuria, Amor, Ambición y Superstición aparecen presentadas en forma dramática ejerciendo presión sobre el hombre que no ha encauzado su vida hacia la sabiduría y la libertad moral (124-188).

Un grosero centurión se burlaría de su discurso si lo escuchara (189-190), dice el satírico irónicamente para terminar.

## SATURA V

Vatibus hic mos est, centum sibi poscere voces,
centum ora et linguas optare in carmina centum,
fabula seu maesto ponatur hianda tragoedo,
volnera seu Parthi ducentis ab inguine ferrum.
«quorsum haec? aut quantas robusti carminis offas
ingeris, ut par sit centeno gutture niti?
grande locuturi nebulas Helicone legunto,
si quibus aut Procnes aut si quibus olla Thyestae
fervebit saepe insulso cenanda Glyconi.

---

1-4 Persio se refiere al motivo épico de reclamar voces de apoyo para superar una dificultad especial. En Homero *Il.*, II, 489 son diez; en Virgilio *Aen.*, VI 625 cien. Así se encuentra también en otros poetas épicos latinos; pero no aparece en la tragedia. Probablemente la ampliación del «topos» a esta se deba a una maliciosa exageración del satírico, que desprecia ambos géneros.

3 Este verso con su referencia peyorativa a la «boca abierta» requerida por la declamación magnilocuente del actor trágico adelanta las metáforas de comida de los vv 5 y ss.

4 Alude aquí a la épica histórica, un género que en la programática II 1 de Horacio le recomendaba el interlocutor al satírico como menos peligroso que la sátira.

5 Cornuto interviene degradando el motivo épico y con él la poesía grandiosa en general al convertirla grotescamente en comida. Ya encontrábamos esto mismo sugerido en el v. 3 por *hianda* y por *ponatur,* término que también significa «se sirva a la mesa».

7 El Helicón es un monte consagrado a las Musas (cfr. *Col.,* 4).

8 Progne le sirvió a su marido el cuerpo de su hijo Itis. Atreo dio de comer a su hermano Tiestes las carnes de sus hijos. Ambas historias fueron tratadas por los autores trágicos griegos y romanos.

9 Glicón era probablemente un actor trágico contemporáneo que interpretaba asiduamente los papeles de Tereo y Tiestes.

## SÁTIRA V

Es costumbre de los vates reclamar cien voces, desear cien bocas y cien lenguas para sus poemas, ya presenten un argumento destinado a la ancha boca de un fúnebre trágico o las heridas de un parto arrancándose el hierro de la ingle.

—«¿A dónde lleva esto? ¿Tan grandes bocados de sólido poema engulles para que necesites apoyarte en cien gargantas? Que quienes se enfrentan a algo grandilocuente recojan brumas en el Helicón, los que vayan a hervir la olla de Procne o la de Tiestes, cena habitual del insípido Glicón. Tú ni comprimes el viento en un fuelle

tu neque anhelanti, coquitur dum massa camino,
folle premis ventos nec clauso murmure raucus
nescio quid tecum grave cornicaris inepte,
nec scloppo tumidas intendis rumpere buccas.
verba togae sequeris iunctura callidus acri,
ore teres modico, pallentis radere mores
doctus et ingenuo culpam defigere ludo.
hinc trahe quae dicis, mensasque relinque Mycenis
cum capite et pedibus, plebeiaque prandia noris».
non equidem hoc studeo, pullatis ut mihi nugis
pagina turgescat dare pondus idonea fumo.
secrete loquimur. tibi nunc hortante Camena
excutienda damus praecordia, quantaque nostrae
pars tua sit, Cornute, animae, tibi, dulcis amice,
ostendisse iuvat. pulsa, dinoscere cautus
quid solidum crepet et pictae tectoria linguae.
his ego centenas ausim deposcere fauces,
ut, quantum mihi te sinuoso in pectore fixi
voce traham pura, totumque hoc verba resignent
quod latet arcana non enarrabile fibra.
  cum primun pavido custos mihi purpura cessit

---

10-13 Después de referirse a los «indigestos» temas de la poesía elevada, Cornuto denigra también su estilo ampuloso con metáforas peyorativas: vientos, graznidos (cfr. *Col.,* 7-14) y el juego infantil de hacer estallar las mejillas hinchadas sirven para describirlo.

14-18 Frente a la épica y la tragedia, le recuerda Cornuto sus aptitudes para la sátira; y expresa con gran economía el estilo y temas del género: estilo llano, pero no trillado, sino elegante y de moderado aliento —sin necesidad de «cien bocas»—; y como tema, la censura.

19 Persio se muestra de acuerdo con su maestro: rechaza los temas fúnebres e hinchados de la tragedia.

21 «Camena» es una diosa itálica identificada con las Musas.

25-26 Invita a Cornuto a distinguir los verdaderos afectos de los que no son más que hermosa palabrería. Pero no rechazaría un «lenguaje florido» para expresarle su reconocimiento: para esto sí se atrevería a pedir «cien gargantas». Obsérvese que emplea *fauces,* término nunca utilizado antes en la fórmula épica, probablemente para denotar la sinceridad y profundidad de sus sentimientos.

30 «Púrpura»: sinécdoque por *toga praetexta,* vestido con una franja púrpura que llevaban los niños hasta los dieciséis años y que, como símbolo de santidad, les servía de salvaguarda.

resollante mientras la mena se funde en el horno, ni ronco, con cerrado murmullo, graznas neciamente para tí un no se qué solemne ni te empeñas en romper las mejillas hinchadas con un "plopf". Te atienes a las palabras llanas, diestro en enlazarlas con agudeza, armonioso pero de moderado aliento, experto en roer costumbres enfermas y en dejar clavada la culpa con chanza bienhumorada. Saca de aquí tus temas y deja en Micenas las mesas servidas con cabeza y pies y aprende a conocer los almuerzos de la gente corriente».

Desde luego no intento que se me hinchen de futilidades enlutadas páginas capaces de darle peso al humo. Estamos hablando en privado. A tí, por exhortación de la Camena, te doy mi corazón para que lo examines y es un placer mostrarte, Cornuto, dulce amigo, qué parte tan grande de mi alma te pertenece. Golpea con cuidado de distinguir lo que suena a sólido del estucado de un lenguaje florido. Para esto yo también me atrevería a pedir cien gargantas, para expresar con voz pura hasta qué punto te llevo clavado en lo más hondo de mi pecho y para que las palabras revelen todo lo que, inexpresable, se esconde en la intimidad de mi alma.

Tan pronto como a mí, atemorizado, dejó de custo-

bullaque subcinctis Laribus donata pependit,
cum blandi comites totaque inpune Subura
permisit sparsisse oculos iam candidus umbo,
cumque iter ambiguum est et vitae nescius error
diducit trepidas ramosa in compita mentes,
me tibi supposui. teneros tu suscipis annos
Socratico, Cornute, sinu. tum fallere sollers
adposita intortos extendit regula mores
et premitur ratione animus vincique laborat
artificemque tuo ducit sub pollice voltum.
tecum etenim longos memini consumere soles
et tecum pirmas epulis decerpere noctes.
unum opus et requiem pariter disponimus ambo
atque verecunda laxamus seria mensa.
non equidem hoc dubites, amborum foedere certo
consentire dies et ab uno sidere duci.
nostra vel aequali suspendit tempora Libra,
Parca tenax veri, seu nata fidelibus hora
dividit in Geminos concordia fata duorum
Saturnumque gravem nostro Iove frangimus una,

---

31 La «bulla» era una pequeña esfera con un amuleto dentro. Protegía a los niños del mal de ojo, hasta que, al tomar la toga viril, la ofrendaban a los Lares. Eran estos los dioses del hogar, llamados aquí *subcinctis* porque se les representaba con la toga recogida por un cinturón.

32 Subura: barrio popular romano en el que se ejercía la prostitución.

33 No es posible traducir *umbo candidus*. *Umbo* es la protuberancia central del escudo. Aquí se aplica metafóricamente a la que forman por delante los pliegues de la toga recogida. *Candidus* porque la toga viril era completamente blanca, sin franja púrpura.

34-35 Estos versos desarrollan de forma más complicada la alegoría de los caminos de la vida que ya encontramos en III, 56-57.

38 Igual que en IV, 11-12 encontramos de nuevo la regla como símbolo de rectitud moral.

40 Una vez más la metáfora del barro fresco y moldeable para referirse al alma del joven (cfr. III, 20-24).

41-44 Describen estos versos la relación estrecha y armónica con el maestro. No se daba esta sólo en el caso de los estudios filosóficos; también para iniciarse en la carrera militar o en la política de los jóvenes romanos convivían diariamente con sus maestros.

45-51 El poeta atribuye la concordia entre él y Cornuto a la influencia de los astros. Selecciona dos signos del Zodiaco que sugieren estrecha amistad: Libra con su doble platillo y Géminis. El pasaje sigue de cerca a Hor., *Od.,* II 17, 15-24.

diarme la púrpura y la bulla quedó colgada en ofrenda a los Lares de ceñida toga, cuando unos colegas complacientes y los pliegues de mi toga blanca recién estrenada me permitieron pasear impunemente los ojos por toda la Subura, y cuando el camino se bifurca y el errabundeo, ignorante de la vida, lleva a los espíritus asustados a encrucijadas con muchos ramales, me sometí a tu guía. Tú acogiste mis años delicados en tu seno socrático, Cornuto. Entonces la regla aplicada con hábil disimulo enderezó las costumbres torcidas y el espíritu bajo la presión de la razón se esforzó por dejarse vencer y bajo tu pulgar tomó una apariencia artística. Pues recuerdo que contigo pasaba largos días y contigo me tomaba las primeras horas de la noche para la cena. Juntos, a la par, trazábamos un plan único de trabajo y de descanso, y nos relajábamos ante una mesa modesta. De esto no tengas la menor duda: por una alianza firme se acompasan nuestros días y dependen de una sola estrella. O bien la Parca, que nunca engaña, sopesa nuestros días en Balanza equilibrada o bien la hora destinada a los enlaces felices divide entre los Gemelos nuestros hados concordes y con Júpiter a nuestro favor quebramos juntos el rigor de

nescio quod certe est quod me tibi temperat astrum.
  mille hominum species et rerum discolor usus;
velle suum cuique est nec voto vivitur uno.
mercibus hic Italis mutat sub sole recenti
rugosum piper et pallentis grana cumini,
hic satur inriguo mavult turgescere somno,
hic campo indulget, hunc alea decoquit, ille
in venerem putris; sed cum lapidosa cheragra
fregerit articulos veteris ramalia fagi,
tunc crassos transisse dies lucemque palustrem
et sibi iam seri vitam ingemuere relictam.
at te nocturnis iuvat inpallescere chartis;
cultor enim iuvenum purgatas inseris aures
fruge Cleanthea. petite hinc, puerique senesque,
finem animo certum miserisque viatica canis.
«cras hoc fiet». idem cras fiat. «quid? quasi magnum
nempe diem donas!» sed cum lux altera venit,
iam cras hesternum consumpsimus; ecce aliud cras
egerit hos annos at semper paulum erit ultra.
nam quamvis prope te, quamvis temone sub uno
vertentem sese frustra sectabere canthum,
cum rota posterior curras et in axe secundo.
  libertate opus est. non hac, ut quisque Velina
Publius emeruit, scabiosum tesserula far

---

52 De la unanimidad entre ellos el poeta pasa a la multiplicidad de formas de vida de los demás. Para la función unificadora que el número cumple en esta sátira —lo «uno» frente a lo «múltiple»— cfr. W. S. Anderson, «Part versus Whole...», ya citado.

54 Traducimos *sub sole recenti* por «bajo el sol del Este», porque era en el Este donde se hacían los intercambios comerciales y allí donde sale el sol es naturalmente «joven».

57 *Campo* se refiere al Campo de Marte, lugar en el que los romanos hacían ejercicio.

61 Sólo considera vida la virtuosa.

62-65 Frente a los torcidos placeres de los demás el de Cornuto consiste en estudiar e inculcar a los jóvenes las ideas de Cleantes. Este fue el sucesor de Zenón en la dirección de la escuela estoica en Atenas.

73 Aquí empieza la discusión sobre la libertad; pero no se trata de la libertad civil por la que el esclavo adquiere los derechos del libre: estar inscrito en una tribu y recibir su ración de trigo.

Saturno. No se qué astro pero hay uno que me une armoniosamente a ti.

Mil son las clases de hombres y de muchos colores sus formas de vida. Cada uno tiene su propio deseo y no todos viven con idénticas aspiraciones. Uno cambia bajo el sol del Este mercancías italianas por pimienta rugosa y granos de comino que hacen palidecer; otro prefiere, ya saciado, hincharse con los efluvios del sueño, el otro se entrega con pasión al deporte, a éste lo arruinan los dados, aquél se disipa en el amor; pero cuando la quiragra pedregosa ha convertido sus dedos quebrantados en ramales de encina vieja, entonces se lamentan de que sus días hayan pasado enrarecidos y entre luz de ciénaga; y ya tarde deploran haber dejado de lado la vida. En cambio tu placer está en palidecer sobre tus estudios nocturnos; pues, cultivador de los jóvenes, les siembras con la simiente de Cleantes las orejas bien purgadas. Venid a buscar aquí, jóvenes y viejos, una meta definida para el alma y un viático para las miserias de la vejez.

—«Eso ya se hará mañana»

Y que mañana digas lo mismo ¿eh?

—«¿Y qué? ¡Concedes un día como si fuera una gran cosa!, ¿no?».

Sí, pero cuando llega otro día ya tenemos gastado el «mañana» de ayer; y mira, otro «mañana» nos quitará los próximos años y siempre habrá otro un poco más allá. Pues, aunque la llanta gire justo a tu lado y bajo la misma lanza, en vano la perseguirás, porque eres la rueda trasera y corres en el segundo eje.

La libertad es necesaria. Pero no ésta por la que un Publio cualquiera de la tribu Velina, cuando se la ha

possidet. heu steriles veri, quibus una Quiritem
vertigo facit! hic Dama est non tresis agaso,
vappa lippus et in tenui farragine mendax.
verterit hunc dominus, momento turbinis exit
Marcus Dama. papae! Marco spondente recusas
credere tu nummos? Marco sub iudice palles?
Marcus dixit, ita est. adsigna, Marce, tabellas.
haec mera libertas, hoc nobis pillea donant.
«an quisquam est alius liber, nisi ducere vitam
cui licet ut libuit? licet ut volo vivere, non sum
liberior Bruto?» «mendose colligis» inquit
Stoicus hic aurem mordaci lotus aceto,
«hoc relicum accipio, "licet" illud et "ut volo" tolle».
«vindicta postquam meus a praetore recessi,
cur mihi non liceat, iussit quodcumque voluntas,
excepto siquid Masuri rubrica vetabit?»
disce, sed ira cadat naso rugosaque sanna,
dum veteres avias tibi de pulmone revello.
non praetoris erat stultis dare tenuia rerum
officia atque usum rapidae permittere vitae;
sambucam citius caloni aptaveris alto.

---

75-76 Se refieren a la ceremonia de manumisión, que se celebraba en presencia del amo, el pretor y un lictor. Se tocaba al esclavo con una vara y mientras giraba sobre sí mismo el amo pronunciaba una fórmula en la que le concedía la libertad.

79-82 Hasta un truhán como Dama —nombre de esclavo— puede convertirse en ciudadano romano y llamarse como tal: Marco. Adquiere así derechos que no tenía: firmar documentos, ser testigo, juez, etc. El satírico los evoca haciéndose eco con ironía de la opinión común. En la traducción hemos destacado con unos guiones estas citas irónicas. A esta ironía del satírico responde con impaciencia el interlocutor en los versos siguientes: 83-85.

85 Bruto expulsó al último rey romano y fundó la República; por lo que se convirtió en prototipo de la libertad.

86 Un estoico avisado, que comparte la opinión del satírico, le sirve de portavoz en este pequeño diálogo transicional. En el verso 91 el satírico adopta ya el tono del maestro diatribista que conservará hasta el verso 188.

90 Masurio Sabino fue un jurista del siglo I d.C., que escribió tres libros de derecho civil. Los títulos de las leyes se escribían con tinta roja, por eso dice *rubrica*.

93-94 *tenuia rerum / officia:* «los sutiles deberes de la vida.» Expresión que puede venir de la unión de dos ideas: *officia rerum*, «deberes de la vida» y *tenuia rerum discrimina:* «sutiles distinciones de la vida (cfr. Harvey, *op. cit.*, pág. 153).

ganado, obtiene con su cupón trigo mohoso. ¡Ay!, ¡ignorantes los que creen que una simple vuelta hace un Quírite! ¡Ahí está Dama, un palafrenero de tres al cuarto, legañoso de beber vino acedo y capaz de mentir por un poco de forraje. Que su amo le haga darse la vuelta y en lo que se la da se convierte en Marco Dama! ¡Paparruchas! —Con el aval de Marcos ¿te niegas a prestar tu dinero?— Con Marcos como juez ¿tienes miedo?— Marcos te lo ha dicho, así es. —Marcos, firma estos documentos— Esta es la libertad auténtica, esto nos concede el *gorro frigio*—.

—«¿Qué otro es libre si no el que puede vivir como le plazca? Puedo vivir como quiero, ¿no soy más libre que Bruto?»

—«Tu deducción es falsa» dice entonces este estoico de oreja bien lavada con caústico vinagre, «quita el "puedo" y "como quiero", acepto los demás».

—«Desde que gracias al golpecito de la vara me aparté del pretor dueño de mí mismo ¿por qué no voy a poder hacer todo lo que mi voluntad me dicte, salvo lo que prohíba algún título de Masurio?»

Aprende pero sacúdete de la nariz la ira y ese gesto retorcido mientras te extirpo del pulmón tus prejuicios de vieja. No estaba entre las atribuciones del pretor hacer entrega a los estúpidos de un delicado sentido de los deberes y poner en sus manos el uso correcto de la vida arrasadora; antes harías tocar bien la sambuca a un

stat contra ratio et secretam garrit in aurem,
ne liceat facere id quod quis vitiabit agendo.
publica lex hominum naturaque continet hoc fas,
ut teneat vetitos inscitia debilis actus.
diluis elleborum, certo conpescere puncto
nescius examen? vetat hoc natura medendi.
navem si poscat sibi peronatus arator
luciferi rudis, exclamet Melicerta perisse
frontem de rebus. tibi recto vivere talo
ars dedit et veris speciem dinoscere calles,
ne qua subaerato mendosum tinniat auro?
quaeque sequenda forent quaeque evitanda vicissim,
illa prius creta, mox haec carbone notas?
es modicus voti, presso lare, dulcis amicis?
iam nunc adstringas, iam nunc granaria laxes,
inque luto fixum possis transcendere nummum
nec gluttu sorbere salivam Mercurialem?
«haec mea sunt, teneo» cum vere dixeris, esto
liberque ac sapiens praetoribus ac Iove dextro.
sin tu, cum fueris nostrae paulo ante farinae,

---

98 *Lex publica, natura y ratio* denotan en el sistema estoico una influencia firme que controla el universo y que afecta, por tanto, a todos los hombres. De aquí procede en gran medida la teoría de la Ley natural adoptada por los juristas romanos como distinta de las leyes humanas, a las que aquella aparece opuesta en este pasaje (cfr. referencia al código de Masurio en v. 90).

100 Sobre el eléboro cfr. III, 63 y IV, 16.

103 Los marineros se orientaban observando las estrellas. También los campesinos las conocían bien (cfr. Virg., *Geor.*, 1, 204-258), pero aquí Persio lo ha pasado por alto.

Melicerta es el nombre de un dios marino.

104-112 Sólo es libre el que puede contestar afirmativamente a estas preguntas. En ellas se resume el examen de conciencia según lo practicaban los estoicos (cfr. C. Martha, *Etudes morales sur L'antiquité*, Paris 1896, cit. por Ch. Withe, *op. cit.*, pág. 100).

105-106 Esta facultad —distinguir lo auténtico de lo falso enmascarado— se le atribuía un poco más arriba a Cornuto (cfr. vv 24-25).

108 Referencias a las señales blancas y negras para lo bueno y lo malo respectivamente hemos encontrado ya en II, 1 y IV, 13.

112 Mercurio, como dios del comercio y las ganancias, sustituye aquí metafóricamente a la Avaricia.

114 Sólo si el interlocutor es sabio con arreglo a la Ley divina que rige el universo —Júpiter personifica aquí a la Ley natural del verso 98—, el satírico le hace una concesión irónica a la libertad concedida por el pretor.

mocetón de cuerda. Se alza en contra la razón y te parlotea secretamente al oído que nadie puede hacer lo que va a echar a perder haciéndolo. La Ley Natural, común a todos los hombres, contiene esta norma sagrada: que la ignorancia impotente se abstenga de actos que le están prohibidos. ¿Diluyes el eléboro sin saber detener en el punto preciso el fiel de la balanza? Eso lo prohíbe la naturaleza de la medicina. Si un labrador con sus borceguíes, que no sabe cuál es la estrella de la mañana, reclamara el pilotaje de una nave, Melícerta exclamaría que ha desaparecido del mundo la vergüenza.

¿Te ha dado la Filosofía el don de vivir firme sobre los talones y sabes distinguir la verdad de las apariencias de modo que ninguna te dé el sonido falso del cobre bañado en oro? ¿Has señalado ya lo que hay que hacer y a su vez lo que hay que evitar marcando primero lo uno con tiza y después lo otro con carbón? ¿Eres moderado en tus ambiciones, modesto en tu hogar y amable con tus amigos? ¿Serías capaz de cerrar a veces los graneros y otras de abrirlos y podrías pasar de largo ante una moneda pegada al fango sin atragantarte con la saliva que Mercurio hace venir a tu boca? Cuando de verdad puedas decir: «Esas virtudes son las mías, las tengo», entonces, de acuerdo, serás libre y sabio con el favor de los pretores y con el de Júpiter. Pero si tú, que eres de la misma pasta

pelliculam veterem retines et fronte politus
astutam vapido servas in pectore volpem,
quae dederam supra relego funemque reduco.
nil tibi concessit ratio; digitum exere, peccas,
et quid tam parvum est? sed nullo ture litabis,
haereat in stultis brevis ut semuncia recti.
haec miscere nefas nec, cum sis cetera fossor,
tris tantum ad numeros Satyrum moveare Bathylli.
«liber ego». unde datum hoc sumis, toto subdite rebus?
an dominum ignoras nisi quem vindicta relaxat?
«i, puer, et strigiles Crispini ad balnea defer»
si increpuit, «cessas nugator?», servitium acre
te nihil inpellit nec quicquam extrinsecus intrat
quod nervos agitet; sed si intus et in iecore aegro
nascuntur domini, qui tu inpunitior exis
atque hic quem ad strigilis scutica et metus egit erilis?
  mane piger stertis. «surge» inquit Avaritia, «eia
surge.» negas, instat. «surge» inquit. «non queo!» «surge.»
«et quid agam?» «rogat! en saperdas advehe Ponto,
castoreum, stuppas, hebenum, tus, lubrica Coa.
tolle recens primus piper et sitiente camelo.
verte aliquid; iura.» «sed Iuppiter audiet.» «eheu,
baro, regustatum digito terebrare salinum
contentus perages, si vivere cum Iove tendis.»
iam pueris pellem succincus et oenophorum aptas:
«ocius ad navem!»; nihil obstat quin trabe vasta

119 El satírico prosigue su ataque: sin auténtica conversión interior el interlocutor sigue siendo un estúpido y no goza por tanto de auténtica libertad; pues, según los estoicos sólo el sabio es libre.

121 La danza del sátiro era frecuente en los espectáculos de pantomima. Batilo fue un famoso mimo alejandrino que brilló en el teatro romano en tiempos de Augusto.

124 El interlocutor insiste en su libertad y el satírico argumenta ahora trazando la diferencia entre la esclavitud como condición civil y las servidumbres interiores (vv. 127-131).

132 En el tratamiento de los «amos internos» el satírico recurre a pequeñas escenas dramáticas que aligeran el sermón moral. En la primera (vv. 132-141) es la Avaricia quien se dirige al interlocutor.

138 Para las connotaciones de *salinum* ver nota a III, 25-26.

que nosotros éramos hasta hace poco, conservas la vieja piel y tras la frente lisa guardas en tu pecho corrupto una zorra astuta, recojo mis concesiones y de nuevo te acorto la cuerda. Nada te ha concedido la razón; saca un dedo —¿qué hay tan insignificante?—, pues yerras. Pero no hay incienso en el mundo con el que alcances de los dioses que una pequeña media onza de bien se le pegue a los estúpidos. Son cosas que no pueden mezclarse y por lo demás, siendo como eres un destripaterrones, no danzarías ni tres compases del sátiro de Batilo.

—«Soy libre»

¿De dónde te arrogas ese don, tú, que eres esclavo de tantas cosas? ¿Es que no conoces otro amo que aquel del que te libra la vara del pretor? Si te gritan «Anda, muchacho, lleva mis rascadores a los baños de Crispino, ¿no te mueves, inútil?», en absoluto te empuja la esclavitud rigurosa ni nada de fuera entra a poner en movimiento tus piernas; pero si por dentro y en el hígado enfermo te nacen amos, ¿cómo escapas al castigo mejor que aquel al que el miedo al látigo del amo hizo correr a por los rascadores?

Por la mañana roncas perezosamente. «Arriba» te dice la Avaricia. Te niegas. Insiste. «Arriba» dice. «No puedo.» «Arriba.» «Y ¿qué haré?» «¡Lo pregunta! Mira, trae del Ponto arenques ahumados, aceite de castor, estopas, ébano, incienso y satinados tejidos de Cos. Carga primero, sin dar siquiera de beber al camello, la pimienta fresca. Haz algún cambalache, jura y perjura.» «¡Pero Júpiter me oirá!» «Ay, imbécil, tendrás que contentarte en la vida con horadar el salero a fuerza de rebañarlo con el dedo, si intentas vivir de acuerdo con Júpiter.» Enseguida te arremangas y cargas a la espalda de los esclavos pellejos y garrafas: «¡Más deprisa! ¡Al barco!»

Aegaeum rapias, ni sollers Luxuria ante
seductum moneat: «quo deinde, insane, ruis, quo?
quid tibi vis? calido sub pectore mascula bilis
intumuit quam non extinxerit urna cicuta?
tu mare transilias? tibi torta cannabe fulto
cena sit in transtro Veiientanumque rubellum
exhalet vapida laesum pice sessilis obba?
quid petis? ut nummi, quos hic quicunce modesto
nutrieras, pergant avidos sudare deunces?
indulge genio, carpamus dulcia, nostrum est
quod vivis, cinis et manes et fabula fies,
vive memor leti, fugit hora, hoc quod loquor inde est.»
en quid agis? duplici in diversum scinderis hamo.
huncine an hunc sequeris? subeas alternus oportet
ancipiti obsequio dominos, alternus oberres.
nec tu, cum obstiteris semel instantique negaris
parere imperio, «rupi iam vincula» dicas;
nam et luctata canis nodum abripit, et tamen illi,
cum fugit, a collo trahitur pars longa catenae.
«Dave, cito, hoc credas iubeo, finire dolores

142 Ahora entra en escena la Lujuria, que lucha con la Avaricia por hacer valer su influencia sobre el interlocutor.

144-145 Dice «bilis de macho» porque para los médicos antiguos los hombres eran más biliosos que las mujeres. Por otra parte la bilis era considerada causa de la locura, por eso se refiere a la cicuta, un remedio más drástico que el eléboro para curarla (cfr. IV, 16).

146-148 La Lujuria subraya las incomodidades que conllevan los requerimientos de la Avaricia: la cena servida en un banco de remeros y un vino de mala calidad como el de Veyes.

151 *Genius,* además de ser el dios protector de cada hombre —cfr. II, 3-4 y IV, 24—, es el espíritu, el carácter que tiene cada uno —cfr. VI, 19.

En este verso empieza un pasaje en el que Persio adapta varios pasajes horacianos (cfr. Dolç, págs. 228-229, Harvey, págs. 168-169 y Bo, páginas 228-229).

158 «Ya he roto mis ataduras»: estas, como símbolo de la esclavitud, aparecen tanto en los moralistas como en la poesía amorosa. De esta forma anticipa el ejemplo de los versos 161-174.

161-174 La escena de *Eunuco* de Terencio, adaptada aquí por Persio, le sirve para ilustrar la esclavitud moral del enamorado. Con el mismo propósito había recurrido antes a Horacio *Sat.,* II 3, 259-271.

El *servitium amoris* está representado en estos versos con todo detalle. No hay que excluir la influencia de la elegía amorosa latina especialmente en los versos que se refieren al *exclusus amator,* enamorado dejado fuera, a la puerta (165-166).

Nada se opone a que en ancha nave devores el Egeo a no ser que antes la avispada Lujuria te llame aparte y te aconseje: «Y luego, insensato, ¿a dónde vas tan deprisa? ¿A dónde? ¿Qué pretendes? ¿Tanto te has hinchado de bilis de macho en el fondo de tu pecho ardiente que no podría calmarte una arroba de cicuta? ¿Vas a cruzar el mar? ¿Tú? ¿Y que a ti, apoyado en un rollo de cuerdas, te sirvan la cena sobre un banco de remeros y un jarro de base ancha te despida el tufazo de un clarete de Veyes alterado por la ácida pez? ¿Qué te propones? ¿Que tus caudales que aquí habías engrosado en un modesto cinco por ciento lleguen a sudarte un goloso once por ciento? Déjate llevar, cojamos las dulzuras de la vida, tus días me pertenecen, te convertirás en cenizas, sombra y motivo de conversación; vive sin olvidarte de la muerte, el tiempo huye, esto que estoy diciendo es ya pasado.»

Y ¿qué haces? Dos anzuelos tiran de ti en sentidos opuestos. ¿Seguirás a este o a aquel? Necesariamente tienes que someterte por turnos, con oscilante lealtad, a los dos amos y descuidarlos por turnos. Y por haberte plantado una vez y haberte negado a obedecer un mandato apremiante no digas «Ya he roto mis ataduras»; pues también a fuerza de luchar rompe la perra el nudo y, sin embargo, cuando escapa, le arrastra del cuello un buen trozo de cadena.

«Davo, creémelo, en serio, pienso terminar rápida-

praeteritos meditor» —crudum Chaerestratus unguem
adrodens ait haec—. «an siccis dedecus obstem
cognatis? an rem patriam rumore sinistro
limen ad obscenum frangam, dum Chrysidis udas
ebrius ante fores extincta cum face canto?»
«euge, puer, sapias, dis depellentibus agnam
percute.» «sed censen plorabit, Dave, relicta?»
«nugaris. solea, puer, obiurgabere rubra,
ne trepidare velis atque artos rodere casses.
nunc ferus et violens; at, si vocet, haut mora dicas
"quidnam igitur faciam? nec nunc, cum arcessat et ultro
supplicet, accedam?" si totus et integer illinc
exieras, nec nunc». hic hic quod quaerimus, hic est,
non in festuca, lictor quam iactat ineptus.
ius habet ille sui, palpo quem ducit hiantem
cretata Ambitio? «vigila et cicer ingere large
rixanti populo nostra ut Floralia possint
aprici meminisse senes.» quid pulchrius? at cum
Herodis venere dies unctaque fenestra
dispositae pinguem nebulam vomuere lucernae
portantes violas rubrumque amplexa catinum

---

165 Se han dado múltiples explicaciones a este verso. Las puertas podían estar «empapadas» por la lluvia, por el agua que le arrojaría la mujer al *exclusus amator* o por las lágrimas de este. Aquí parece mejor pensar en una transferencia a la puerta del estado del joven, «borracho», como oveja negra entre sus «sobrios parientes».

173b Se refiere a la integridad moral, que es donde está («Ahí, ahí» dice en 174) la libertad auténtica, la que le interesa al satírico.

176 Introduce un nuevo ejemplo, el del esclavo de la ambición política. Esta se representa vestida de blanco porque blanca era la toga de los candidatos. La transferencia a la Ambición de un elemento descriptivo propio de los hombres fortalece su personificación.

178 *Floralia:* fiestas que se celebraban a finales de abril en honor de la diosa Flora. Le ofrecían una buena ocasión al candidato para ofrecer comida y hacerse popular.

179 El satírico interrumpe irónicamente las palabras de la Ambición: «¿Qué puede haber más hermoso?» Pero esta concesión irónica es inmediatamente cancelada por la crítica de las supersticiones que atenazan por dentro al candidato —vv. 180-188.

180 «Los días de Herodes» son los sábados, día en que los judíos celebraban su fiesta religiosa.

mente con los sufrimientos pasados» —dice Queréstrato mordiéndose las uñas hasta lo vivo— «o ¿va a ser mi deshonra un obstáculo para mis sobrios parientes? ¿Haré cisco ante el escándalo de todos la herencia paterna en un umbral de dudosa reputación mientras borracho, con la antorcha apagada, canto ante las empapadas puertas de Crisis?» «Magnífico, muchacho, ten sensatez, sacrifícale una oveja a los dioses liberadores». «Pero, Davo, ¿crees que llorará al verse abandonada?» «¡Bobadas! Te zurrará, muchacho, con una zapatilla roja, para que no intentes agitarte y roer las apretadas redes. Ahora te muestras duro e indignado; pero si te llamara enseguida dirías: "¿Qué puedo hacer? ¿Ni siquiera ahora que me manda llamar y hasta me suplica, voy a ir? " Si saliste de allí entero e íntegro, ni siquiera ahora».

Ahí, ahí tenemos lo que buscamos; ahí está, no en la varita que blande un estúpido lictor. ¿Es dueño de sí aquel al que la Ambición vestida de blanco arrastra boquiabierto con sus lisonjas? «No te duermas y lánzale garbanzos a puñados al pueblo pendenciero, para que los viejos al sol puedan recordar nuestras Floralia». —¿Qué puede haber más hermoso?— Pero cuando llegan los días de Herodes y alineadas en la ventana mugrienta las lámparas coronadas con violetas despiden una espesa

cauda natat thynni, tumet alba fidelia vino,
labra moves tacitus recutitaque sabbata palles.
tum nigri lemures ovoque pericula rupto,
tum grandes galli et cum sistro lusca sacerdos
incussere deos inflantis corpora, si non
praedictum ter mane caput gustaveris ali.
dixeris haec inter varicosos centuriones,
continuo crassum ridet Pulfenius ingens
et centum Graecos curto centusse licetur.

182 La incongruente descripción del pez, símbolo de la creencia de los judíos, nadando encogido en un plato pequeño no carece de sarcasmo.

185b Aunque no es claro a qué se refiere, parece que se ponía un huevo sobre el fuego y según por donde transudara el presagio era bueno o malo. El peor era cuando se rompía.

186 Los Coribantes son los sacerdotes castrados de Cibeles, que tenían que ser corpulentos —cfr. Juvenal VI, 511-13—.

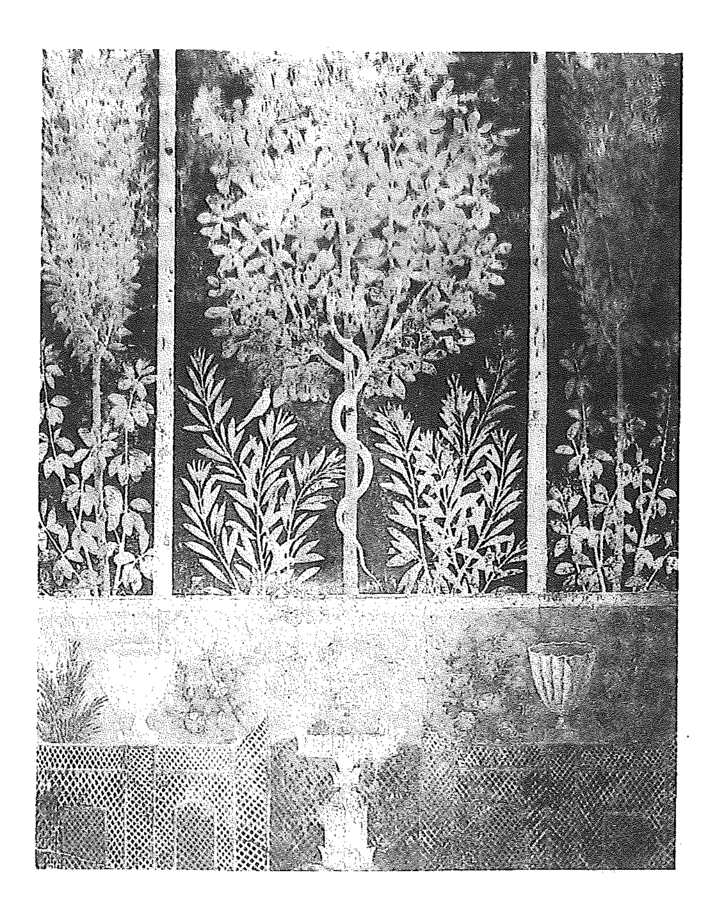
«La sacerdotisa bizca» lo sería de la diosa Isis; pues esta diosa tenía poderes sobre la vista y habría castigado a su sacerdotisa.

188 Una nueva superstición para combatir las anteriores: tomar ajo tres veces.

189-191 Sobre el desprecio de los centuriones por la Filosofía ver III, 77-85. Pulfenio ni siquiera daría un as completo por filósofo.

nubecilla y la cola de atún nada enroscándose entre los bordes de un plato de barro rojo y la blanca jarra rebosa de vino, en silencio mueves los labios y sientes temor ante los sábados de los circuncisos. A veces son negros espectros y peligros presagiados por un huevo roto, otras los enormes Coribantes y el sistro de una sacerdotisa bizca quienes te infunden dioses de los que hinchan el cuerpo si no tomas tres veces por la mañana la cabeza de ajo prescrita.

Habla de este modo entre centuriones varicosos, al instante Pulfenio, el grandullón, soltará una grosera carcajada y ofrecerá por cien filósofos griegos cien ases cortos.



# SÁTIRA VI

## SINOPSIS

Persio desde su retiro de la costa Ligur escribe una carta a su amigo el poeta Cesio Baso, de vacaciones en su casa de la Sabina. Después de preguntarle por su tarea poética y alabar su excelencia en ella (2-6), el poeta describe su propia vida segura y libre de ambiciones (12-17). De aquí pasa sin transición a tratar el tema general de la sátira: el uso correcto y moderado de las riquezas, lejos del derroche y de la avaricia (18-22). Este término medio, adoptado por él mismo, es el que le aconseja el satírico al receptor indefinido de su lección moral (22-26).

Pero un objetor avaricioso podría recordarle la necesidad de ahorrar para el naufragio eventual de un amigo (27-31) o para que el heredero no se enfade y descuide el boato del funeral (33-36). También su heredero podría intervenir en el mismo sentido (37). El satírico presta voz a estos adversarios hipotéticos de su doctrina.

En el resto de la pieza el satírico dialoga con el heredero provocándole con irónicas amenazas de derroche (43-51) y con la de buscarse un vástago de la tierra para que le herede (52-60). No piensa el satírico aceptar que su heredero le controle los gastos y vivir entre estrecheces para que algún día un nieto disoluto de aquél lo derroche (61-74).

Para terminar deja la avaricia a su interlocutor, que neciamente espera poder ponerle un límite a su vicio (75-80).

## SATURA VI

Admovit iam bruma foco te, Basse, sabino?
iamne lyra et tetrico vivunt tibi pectine chordae?
mire opifex numeris veterum primordia vocum
atque marem strepitum fidis intendisse Latinae,
mox iuvenes agitare iocos et pollice honesto
egregius lusisse senex. mihi nunc Ligus ora
intepet hibernatque meum mare, qua latus ingens
dant scopuli et multa litus se valle receptat.
«Lunai portum, est operae, cognoscite, cives».
cor iubet hoc Enni, postquam destertuit esse

---

1-17 La sátira empieza como una epístola: el poeta de vacaciones en su casa de la costa Ligur escribe a su amigo Cesio Baso retirado en su casa de la Sabina, le pregunta por sus cosas y le pone al corriente de su propio bienestar. Baso es citado por Quintiliano (cfr. X 1, 96) entre los poetas líricos.

3-6 Pasaje muy discutido que ha dado lugar a numerosas interpretaciones no completamente satisfactorias (cfr. H. Beikircher, págs. 21-31 y Harvey, págs. 182-183). Parece indiscutible que Persio se refiere a los estudios de Métrica realizados por Baso (vv. 3-4) y a su tratamiento pudoroso de la poesía amorosa: con «pulgar honesto» (v. 5) dice transfiriendo el adjetivo, del poeta, al dedo con el que toca la lira.

7-8 Este pasaje también ha sido muy discutido. Intentamos recoger en la traducción las sugerencias del texto latino: en la costa Ligur, en «profunda ensenada» y al abrigo de las rocas, el mar *hibernat,* como los soldados, «pasa el invierno» en calma; y de esa calma disfruta el poeta.

9 Se trata de un verso de Ennio, que en general todos los comentaristas adscriben hoy a sus *Saturae.*

10-11 El satírico se burla aquí del sueño narrado por Quinto Ennio al principio de sus *Annales,* según el cual el alma de Homero, el «maeónida», se había reencarnado en él. Se trata de una nueva burla de las pretensiones de Ennio (cfr. *Col.,* 2-3).

## SÁTIRA VI

¿Te han llevado ya, Baso, los primeros fríos a tu hogar de la Sabina? ¿Alientan ya la lira y sus cuerdas bajo tu adusto plectro? Maestro admirable en el arte de adaptar a los viejos ritmos los sonidos de nuestra lengua y el timbre viril de la cítara latina y en el de tratar devaneos juveniles y entonarlos con pudorosa ligereza, viejo excepcional. Yo disfruto ahora la tibieza de la costa Ligur y el sosegado invierno de mi mar, donde las rocas presentan un flanco colosal y la costa se retira en profunda ensenada. «Ciudadanos, visitad el puerto de Luna, merece la pena». Así lo aconseja, de corazón, Ennio despierto del ronco sueño en el que creyó ser

Maeonides Quintus pavone ex Pythagoreo.
hic ego securus volgi et quid praeparet auster
infelix pecori, securus et angulus ille
vicini nostro quia pinguior, etsi adeo omnes
ditescant orti peioribus, usque recusem
curvus ob id minui senio aut cenare sine uncto
et signum in vapida naso tetigisse lagoena.
dicrepet hic alius. geminos, horoscope, varo
producis genio: solis natalibus est qui
tinguat holus siccum muria vafer in calice empta,
ipse sacrum inrorans patinae piper; hic bona dente
grandia magnanimus peragit puer. utar ego, utar,
nec rhombos ideo libertis ponere lautus
nec tenuis sollers turdarum nosse salivas.
messe tenus propria vive et granaria, fas est,
emole. quid metuas, occa et seges altera in herba est.

12-17 Estos versos forman una transición entre el marco epistolar y el tema principal de la sátira: el goce moderado de las riquezas.

15-17 Económica y precisa es esta descripción del encogimiento físico y envejecimiento prematuro del que se «consume» de envidia por la riqueza ajena, figura que el satírico rechaza. La misma actitud mantiene hacia el miserable que renuncia a condimentar sus comidas con aceite —*unctum* se refiere, sobre todo, a este ingrediente— y que no se bebe el vino de su bodega (cfr. el avaro descrito en IV, 32 y ss.).

20-21 De nuevo muestra su maestría satírica en esta descripción del avaro y sus operaciones: «el muy cuco» compra la salmuera —condimento compuesto esencialmente con agua y sal, más barato que el aceite—, en pequeñas cantidades para evitar derroches y administra él personalmente la pimienta, que era cara, «como cosa sagrada».

23 El rodaballo era un pescado demasiado caro para ponérselo a los libertos; habría sido un exceso. Sobre la práctica de servirles peores manjares a los libertos invitados a cenar cfr. Juvenal V.

24 Otra extravagancia que excede la moderación en el goce defendida por el satírico.

25-26 El satírico hace ahora una exhortación a vivir según sus criterios: gasta lo que obtienes del campo, «no es pecado».

27-31 Estos versos constituyen una objeción a la exhortación de los anteriores (25-26). Por eso, de acuerdo con algunos editores recientes (Jenkinson y Lee), hemos optado por atribuirlos a un interlocutor —adversario u objetor— que le advierte: no tendrá nada si surge un imprevisto como el naufragio de un amigo. El objetor vuelve a intervenir en los vv 33-36.

Quinto Maeónida nacido del pavo pitagórico. Aquí vivo sin preocuparme de la gente y de lo que le prepara el funesto siroco al ganado y sin preocuparme de que allá un rincón del campo del vecino sea más fértil que el mío; aunque todos los nacidos en peor cuna se enriquecieran al máximo me negaría con firmeza a encorvarme por eso y a consumirme de vejez o a comer platos sin condimentar y tocar con la nariz el precinto de una botella de vino acedo.

Puede que otros no piensen así. Horóscopo, pones en el mundo gemelos de carácter opuesto: hay quien sólo en su cumpleaños adereza las legumbres secas con salmuera que ha comprado, el muy cuco, en una taza, ocupándose él mismo de esparcir sobre el plato la pimienta como cosa sagrada; otro, un joven magnánimo, se come su fortuna. Yo disfrutaré, disfrutaré sin llegar por eso a servirles ostentosamente rodaballos a los libertos ni a ser un sagaz conocedor del fino gusto de los tordos hembras.

Vive hasta donde te dé tu propia cosecha y lleva a

«at vocat officium: traba rupta Bruttia saxa
prendit amicus inops remque omnem surdaque vota
condidit Ionio, iacet ipse in litore et una
ingentes de puppe dei iamque obvia mergis
costa ratis lacerae»; nunc et de caespite vivo
frange aliquid, largiri inopi, ne pictus oberret
caerulea in tabula. «sed cenam funeris heres
negleget iratus quod rem curtaveris; urnae
ossa inodora dabit, seu spirent cinnama surdum
seu ceraso peccent casiae nescire paratus».
«tun bona incolumis minuas?» et Bestius urguet
doctores Graios: «ita fit; postquam sapere urbi
cum pipere et palmis venit nostrum hoc maris expers,
fenisecae crasso vitiarunt unguine pultes».
haec cinere ulterior metuas? at tu, meus heres
quisquis eris, paulum a turba seductior audi.
o bone, num ignoras? missa est a Caesare laurus
insignem ob cladem Germanae pubis et aris

---

30 Subraya la ironía de la situación: las imágenes de los dioses protectores, que iban situadas en la popa, yacen en la playa con la misma desolación que el náufrago.

31-33 Respuesta del satírico: si vives al día (vv. 25-26), siempre puedes darle parte de tus tierras al náufrago para que no se convierta en un mendigo (cfr. I, 89).

35-36 Las cortezas de cinamomo y torvisco se empleaban como materias aromáticas en la incineración de los difuntos (cfr. III, 103 y ss.).

37 Podemos pensar que es el heredero quien interviene ya aquí. Sobre la indefinición de los interlocutores en esta sátira cfr. Introducción, págs. 57-58.

39-40 La recriminación de Bestio a los maestros griegos debe ser considerada parentética (cfr. Harvey, pág. 194). Representa un absurdo tan grande como vengarse de los muertos: ¿qué se puede temer después de incinerado? (v. 41).

No obstante, no carece de relación con el contexto: junto con el «gusto» / «saber» —estos son los dos sentidos de *sapere*— afeminado ha llegado incluso a los campesinos la tendencia al derroche (cfr. v. 40). De ahí la asociación de esta censura con la del interlocutor. En nuestra opinión este es el sentido general, pero el pasaje ha sido analizado en los más minímos detalles (cfr. Beikircher, págs. 65-78).

41 El satírico vuelve a centrar el discurso en su propia actitud hacia las riquezas interpelando a su heredero.

43-47 Se refieren al triunfo celebrado por Calígula en el 40 después de su ridícula campaña contra los germanos.

43 Las victorias se le comunicaban al Senado por medio de cartas adornadas con laurel.

moler tus graneros, no es pecado. ¿Qué puedes temer? Ara y entre la hierba tienes una cosecha nueva. «Pero el deber te llama: un amigo ha naufragado y sin recursos se agarra a las rocas de Calabria y toda su fortuna y sus plegarias inatendidas deja sepultadas en el mar Jónico, él mismo yace en la playa y junto a él los grandes dioses de popa y el costado del barco destrozado se ofrece a los somorgujos». Entonces arráncale también un trozo a tus verdes propiedades y dáselo al indigente para que no vaya de un lado para otro pintando en una tabla azul mar. «Pero tu heredero no se ocupará de la cena del funeral, indignado porque le has mermado la fortuna; dará a la urna tus huesos sin perfumar, dispuesto a ignorar si el cinamomo apenas huele o si el torvisco está adulterado con corteza de cerezo»

—«Crees que puedes disminuir tus bienes sin castigo?» —También Bestio se encarniza con los maestros griegos: «Así nos va; desde que con la pimienta y los dátiles llegó a la ciudad este gusto nuestro falto de virilidad, los segadores de heno echan a perder las gachas con una salsa espesa.»

¿Vas a temer eso después de incinerado? Pero tú, heredero mío, quienquiera que seas, apártate un poco de la multitud y escucha. Mi buen amigo, ¿es que no lo sabes? César ha mandado un despacho laureado a causa de la espléndida derrota de la juventud germana y están

frigidus excutitur cinis ac iam postibus arma,
iam chlamydas regum, iam lutea gausapa captis
essed que ingentesque locat Caesonia Rhenos.
dis igitur genioque ducis centum paria ob res
egregie gestas induco. quis vetat? aude.
vae, nisi conives. oleum artocreas popello
largior. an prohibes? dic clare. «non adeo» inquis
«exossatus ager iuxta est». age, si mihi nulla
iam reliqua ex amitis, patruellis nulla, proneptis
nulla manet patrui, sterilis matertera vixit
deque avia nihilum superest, accedo Bovillas
clivumque ad Virbi, praesto est mihi Manius heres.
«progenies terrae?» quaere ex me quis mihi quartus
sit pater: haut prompte, dicam tamen; adde etiam unum,
unum etiam: terrae est iam filius et mihi ritu
Manius hic generis prope maior avunculus exit.
qui prior es, cur me in decursu lampada poscis?

---

45-47 Como el triunfo no respondía a una victoria real, no había botín y la emperatriz tiene que alquilar todo lo necesario para una buena «representación»: armas tomadas al enemigo para colgar de las puertas de los templos y de las de las casas de los jefes vencedores, clámides reales para los que representaban el papel de jefes de los pueblos vencidos, pelucas rubias para supuestos prisioneros germanos (cfr. Suet., *Cal.,* XLVII) y pinturas o estatuas del Rin simbolizando el territorio conquistado.

48 Cien parejas de gladiadores es, sin duda, una cifra exagerada; sirve para indicar un dispendio excesivo.

51-52 El heredero no se atreve a llevarle la contraria porque teme que el populacho presente (cfr. v. 42) le apredree. Otra interpretación resultaría de tomar *adeo* como verbo: *non adeo (hereditatem),* «renuncio a la herencia». El discurso inmediato del satírico «a dos pasos de Roma encuentro enseguida otro heredero» (vv. 52-60), parece apoyar esta interpretación; pero en 61 y ss. vemos que el heredero aún no ha rechazado la herencia. De ahí que hayamos preferido la primera, aunque el satírico, sin atender a una coherencia dramática prolongada, bien podría estar iniciando en el 61 una nueva argumentación. Para una discusión detenida de las diversas interpretaciones ver Beikircher, págs. 90-97, Jenkinson, pág. 95, Harvey, pág. 197 y Barr, págs. 163-164.

55-56 Bovillas era el pueblo más cercano a Roma por la Vía Apia. Junto a él estaba la colina de Virbio, lugar idóneo para los mendigos porque los carros se veían obligados a frenar en la cuesta abajo (cfr. Juvenal IV, 117). Manio podía ser uno cualquiera de ellos.

61 El satírico saca una metáfora para la vida de la *lampadedromia,* carrera de relevos en que los corredores se pasaban al relevarse una antorcha.

sacudiendo la ceniza fría de los altares y Cesonia encarga armas para las jambas de las puertas, clámides reales, pelucas rubias para los cautivos, carros de guerra y colosales representaciones del Rin. Así que en honor de los dioses y del genio del general presento cien parejas de gladiadores para celebrar estas extraordinarias gestas. ¿Quién me lo prohíbe? Atrévete. ¡Ay de tí si no das tu asentimiento! Le reparto al populacho aceite y empanadillas de carne. ¿Algún impedimento? Habla claro. «No» —dices— «este campo de aquí al lado no está bastante limpio de piedras.» Bien. Si por parte de padre ya no me queda ninguna tía, ninguna prima, ninguna biznieta de mi tío paterno, la hermana de mi madre murió sin descendencia y de la de mi abuela ya no vive nadie, me acerco a Bovillas y a la colina de Virbio y enseguida tengo un Manio que me herede.

—«¿Un vástago de la tierra?»

Pregúntame quién es mi antepasado en cuarto grado: no de golpe, pero te lo diré; añade un grado más, otro más y ya tenemos un hijo de la tierra y resulta que este Manio de acuerdo con la genealogía es casi el hermano de mi bisabuela. Tú vas delante, ¿por qué me reclamas la

sum tibi Mercurius; venio deus huc ego ut ille
pingitur. an renuis? vis tu gaudere relictis?
«dest aliquid summae». minui mihi, sed tibi totum est
quidquid id est. ubi sit, fuge quaerere, quod mihi quondam
legarat Tadius, neu dicta, «pone paterna,
fenoris accedat merces, hinc exime sumptus,
quid relicum est?» relicum? nunc nunc inpensius ungue,
ungue, puer, caules. mihi festa luce coquatur
urtica et fissa fumosum sinciput aure,
ut tuus iste nepos olim satur anseris extis,
cum morosa vago singultiet inguine vena,
patriciae inmeiat volvae? mihi trama figurae
sit reliqua, ast illi tremat omento popa venter?
vende animam lucro, mercare atque excute sollers
omne latus mundi, ne sit praestantior alter
Cappadocas rigida pinguis plausisse catasta,
rem duplica. «feci; iam triplex, iam mihi quarto,
iam decies redit in rugam; depunge ubi sistam».
inventus, Chrysippe, tui finitor acervi.

62 Mercurio es el dios de las ganancias y era representado con la bolsa llena. Así se presenta el satírico a su heredero y cualquiera que sea la cantidad será un regalo.

65-68 Exhorta al heredero a que no controle sus finanzas.

68-74 El satírico, que antes prohibía al heredero un determinado tipo de consejos o intromisión (vv. 66-68), ahora se reafirma en no dejar que le eche las cuentas y en gozar de sus bienes. Los detalles concretos vuelven de nuevo (cfr. vv. 15-24) a predominar en la descripción de los goces contrapuestos del miserable y el derrochador, subrayando así la fealdad de las costumbres extremas (cfr. la pobre «oreja horadada» del cerdo que ha estado colgado en la chimenea (v. 70) y la cruda descripción de los excesos gastronómicos —«saciado», «vientre de victimario»— y sexuales del nieto) (cfr. vv. 71-74).

72 «Escogida virilidad», porque dice en latín *morosa,* que significa «quisquillosa», difícil de contentar. El heredero no está contento si no encuentra satisfacción con una patricia.

77 Capadocia era una buena fuente de esclavos. Estos eran expuestos por el vendedor, que los palpaba para demostrar su fortaleza.

80 Persio se burla del avaricioso interlocutor que cree que a su avidez pueden ponérsele límites y evoca irónicamente el famoso sofisma del «sorites» o «montón» de Crisipo: un grano no hace un montón, dos tampoco, ni tres y así sucesivamente. La conclusión es que o un sólo grano es ya un montón o nunca llega a haber montón. Se trata de un problema insoluble.

antorcha a mitad de carrera? Para ti soy Mercurio; aquí me tienes tal y como pintan a aquel dios. ¿No lo quieres? ¿Quieres contentarte con lo que te deje?

—«Algo le falta al total».

En mi provecho ha venido a menos, pero es todo tuyo, sea lo que sea. No intentes saber dónde está lo que Tedio me legó hace tiempo ni me digas una y otra vez: «Pon en la cuenta el patrimonio, añádele los ingresos por intereses, de ahí quita los gastos ¿qué es lo que queda?» ¿Lo que queda? Vamos, vamos, échale más aceite a las coles, muchacho. ¿En un día de fiesta voy a comer yo verduras hervidas y media cabeza de cerdo ahumado con su oreja horadada para que algún día ese nieto tuyo derrochador, saciado de hígados de oca, cuando su escogida virilidad le palpite en la polla promiscua y se corra en la vulva de una patricia? ¿Quedarme yo en los huesos mientras a él su vientre de victimario le tiembla de grasa?

Vende tu alma por dinero, trafica y explora con sagacidad todas las partes del mundo, para que en el sólido estrado no tengas rival palpando gordos capadocios. Dobla tu fortuna.

—«Lo he hecho; y tres y cuatro y diez veces se me ha multiplicado ya. Márcame dónde debo parar».

Apareció quien ponga límite a tu «montón», Crisipo.

# ÍNDICE